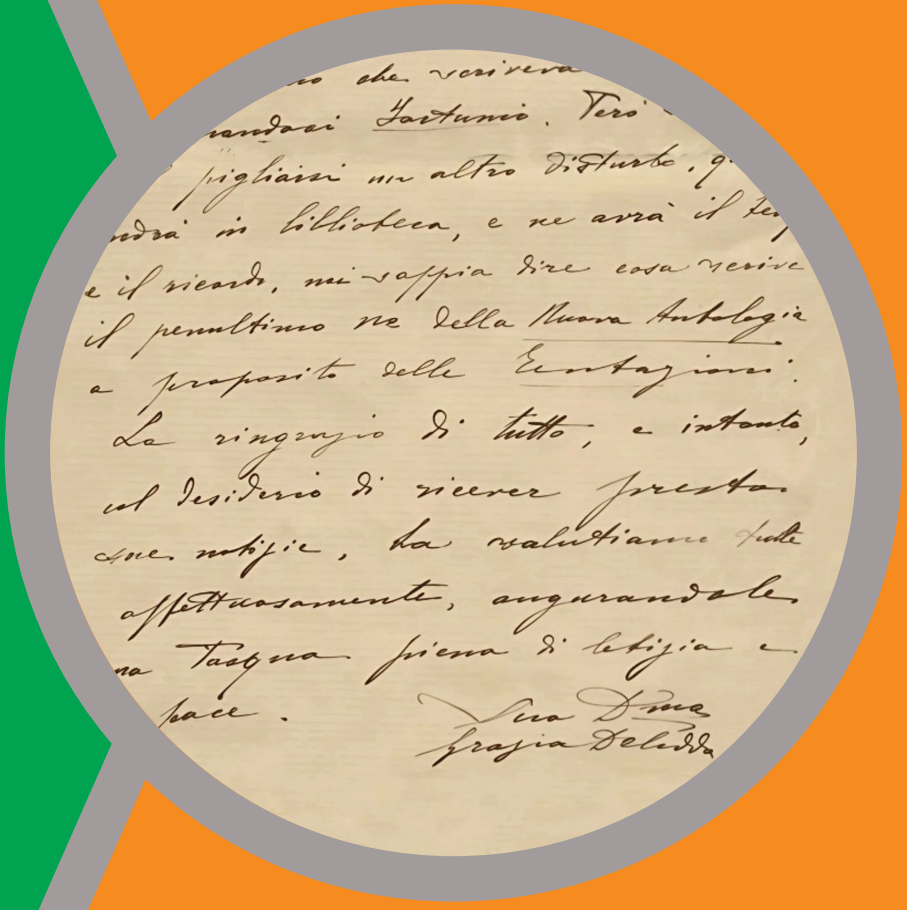
UNICApress/didattica

Narratrici e narratori sardi fra Otto e Novecento

Andrea Cannas, Duilio Caocci



Collana *Sardiniae memoria*, #5

Andrea Cannas insegna Letteratura italiana presso la Facoltà di Studi Umanistici di Cagliari. Ha pubblicato saggi e monografie su autori quali Dante, Leopardi e Calvino; tra gli autori sardi, ha scritto sull'opera di Sergio Atzeni e Salvatore Satta.

Duilio Caocci insegna Letteratura italiana e Letteratura sarda presso la Facoltà di Studi Umanistici di Cagliari. Ha pubblicato numerosi saggi sulla letteratura italiana medievale e sulla letteratura sarda tra Cinque e Novecento.

UNICApress/didattica
Collana *Sardiniae memoria*
Università degli Studi di Cagliari
#5

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI
Sardiniae memoria

Collana diretta da Paolo Maninchedda

ANDREA CANNAS
DUILIO CAOCCI

Narratrici e narratori sardi fra Otto e Novecento

Cagliari
UNICApress
2025

Andrea Cannas, Duilio Caocci
Narratrici e narratori sardi fra Otto e Novecento

Sardiniae memoria
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI
UNICApress/didattica

© Andrea Cannas, Duilio Caocci
CC-BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Pubblicato con il supporto finanziario della fondazione di sardegna



e con il contributo della S.C.R.L San Camillo De Lellis, Sassari



Cagliari, UNICApress, 2025 (http://unicapress.unica.it)

Impaginazione Daniele Brundu

ISBN: 978-88-3312-201-4
e-ISBN: 978-88-3312-200-7
DOI: https://doi.org/10.13125/unicapress.978-88-3312-200-7

ad Amelia, Salvatore e Samuele

Indice

Introduzione 11

Vincenzo Sulis
Autobiografia 19

Enrico Costa
Il muto di Gallura 37

Salvatore Farina
Il tesoro di Donnina 55

Ottone Bacaredda
Roccaspinosa 69

Pompeo Calvia
Quiteria 81

Grazia Deledda
Personaggi femminili tra novelle e romanzi. Le novelle 93

Pietro Casu
Notte sarda 125

Emilio Lussu
Marcia su Roma e dintorni 137

Salvatore Cambosu
Miele amaro 155

Salvatore Satta
Il giorno del giudizio 169

Giuseppe Dessì
Il disertore 191

Benvenuto Lobina
Po cantu Biddanoa 207

Bachisio Zizi
Erthole 223

Antonio Cossu
Il sogno svanito 229

Maria Giacobbe
Gli arcipelaghi 241

Salvatore Mannuzzu
Procedura 249

Antonio Puddu
La colpa di vivere 259

Gavino Ledda
Padre padrone 265

Giulio Angioni
Sulla faccia della terra 275

Bianca Pitzorno
La casa sull'albero 287

Sergio Atzeni
Passavamo sulla terra leggeri 299

Bibliografia 323

Introduzione

Più che una canonica storia della letteratura, quella che avete aperto e iniziato a sfogliare la si potrebbe considerare come una sorta di 'collana' di ritratti: come si vedrà, ogni singolo capitolo è dedicato a uno specifico autore o autrice – un ritratto che vi accompagnerà all'approfondimento delle loro opere più rilevanti. I criteri che stanno alla base della selezione, seppure non possano essere oggettivi in senso assoluto, ci paiono comunque tributari di una tradizione critica consolidata: il giudizio degli addetti ai lavori, che da solo non giustificherebbe la cernita, si confronta – soprattutto per quanto riguarda il Novecento – con il gradimento del più vasto pubblico dei lettori e delle lettrici quantificabile anche al di fuori dei confini regionali: lo si può misurare, ad esempio, nella presenza dei titoli reperibili nei cataloghi di prestigiosi editori nazionali e, a livello internazionale, nel più o meno cospicuo numero di traduzioni.

La galleria di figure è stata pianificata e strutturata come un manuale che consenta al mondo della scuola e alla didattica universitaria d'inserire in maniera modulare i narratori sardi e i loro romanzi, o raccolte di novelle, o sillogi di racconti, nel quadro della tradizionale programmazione dell'insegnamento delle letterature europee: un obiettivo che ci pareva prioritario rispetto alla compilazione di un percorso storico-letterario che insistesse sulle non poche specificità – anche linguistiche – della letteratura sarda. I docenti sapranno individuare i tratti di continuità o discontinuità che legano fra loro i prodotti letterari oppure scandiscono, transitando per significative cesure, lo sviluppo dei generi della scrittura narrativa. Ad ogni modo, nel presentare ogni singolo autore si dà conto del contesto di riferimento, secondo le canoniche linee d'interpretazione storico-testuali.

D'altronde, sono ormai ben note le principali linee evolutive delle forme letterarie in Sardegna. Nel corso dell'Ottocento, ancor prima

della costituzione dello stato unitario, il quadro culturale isolano registrava una tutto sommato prevedibile penuria per quanto concerne le esperienze di scritture moderne. L'altissimo tasso di analfabetismo (si consideri anche la modesta diffusione dell'italiano parlato) delimitava il pubblico dei lettori a una ristretta cerchia di privilegiati intellettuali. Nella prima metà del secolo dominava l'interesse per la Storia in conformità con i precetti romantici volti alla riscoperta e valorizzazione del passato e in particolare delle radici della «nazione sarda». E tuttavia

> quel restringimento di campo era anche condizionato dagli spazi che il potere lasciava agli intellettuali sardi. La mancanza di esperienze letterarie moderne – in particolare di prosa narrativa – era connessa alla politica culturale del governo sabaudo, che del resto trasferiva, irrigidendole, tendenze culturali conservatrici prevalenti nelle classi dirigenti piemontesi[1].

Nella seconda metà del secolo, con sempre maggiore intensità sulla soglia del Novecento, l'innalzamento dei livelli demografici è un primo segnale di una crescita socio-economica che non tarda a riflettersi alimentando fenomeni culturali sempre più variegati.

Nel tessuto delle aree urbane, ma in parte anche nei contesti rurali, migliorano sensibilmente i dati relativi alla scolarità e per converso cresce il numero dei lettori e delle lettrici – anche qualificati, ove si consideri che aumentano in proporzione anche i dati relativi alla presenza e alla formazione di nuovi insegnanti – ben oltre i margini consolidati rappresentati dalle solite élite. La stampa, comprese ovviamente le riviste specializzate, e in generale l'editoria acquistano maggior vigore e al romanzo storico si accompagna, col gradimento crescente del pubblico, il romanzo d'appendice, il racconto popolare, le prime esperienze veriste. Nella maggior parte dei casi, per gli scrittori locali l'orizzonte di riferimento resta quello regionale. E tuttavia in qualche caso – per chi come Salvatore Farina si trasferisce e opera in un centro

[1] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, La biblioteca di Medea, Cagliari, UNICApress, 2022, p. 2.

culturalmente dinamico come Milano, o per chi come Enrico Costa con quella realtà intrattiene continui scambi e contatti – la sfida consiste nel rivolgersi anche e soprattutto ai lettori del 'continente'; d'altro canto, la crescita nel numero di traduzioni dalle principali letterature europee è un altro indice del sempre maggiore interesse degli scrittori sardi per quanto di nuovo venga prospettato o appartenga a un panorama culturale più vasto, non solo rispetto all'angusto orizzonte isolano ma anche a quello del giovane regno d'Italia.

Il fragile e contraddittorio sviluppo socio-economico della Sardegna – che coinvolgeva solo fino a un certo punto le aree dell'interno – dovrà fronteggiare le tappe drammatiche che contrassegnano il cosiddetto Secolo breve: le conseguenze di quegli eventi terrificanti si dispiegheranno su una scala ben più vasta di quella regionale.

Secondo un diffuso luogo comune – che pure conta molte parti di verità – con la Prima guerra mondiale i sardi avevano imparato, versando un cospicuo contributo come carne da macello, a conoscere l'Italia e gli italiani. Il discorso vale certamente per i reduci che riuscirono a far ritorno a casa per poterlo raccontare.

Accade invece senza spargimento di sangue, in virtù della maestria di Grazia Deledda, che i lettori e le lettrici della penisola (e poi d'Europa) seppero orientarsi fra i paesaggi della Sardegna, spaziando dalle regioni barbaricine dell'interno fino alle coste ancora selvagge, e presero confidenza con lo stile di vita di contadini e pastori che si barcamenavano entro un circuito socio-economico che sembrava riportare le lancette dell'orologio indietro di qualche secolo. Chiariamo subito che sarebbe un errore di prospettiva contemplare quelle pagine all'insegna di un tardo verismo: la profondità della scrittura dell'autrice nuorese implica l'opportunità di accedere, oltre il primo livello del reale, a un mondo che non è più inquadrabile entro coordinate razionali e il fantastico ha tanta parte nella fascinazione esercitata dalla migliore narrativa deleddiana – anche quando apparentemente il fantastico non c'è.

Prima donna in Italia insignita del premio Nobel, Grazia Deledda ha fondato con gli strumenti della finzione narrativa un immaginario

specificamente sardo che ha conquistato generazioni di lettrici e lettori in tutto il mondo. E ha pure formato, o perlomeno condizionato, le successive generazioni di narratori isolani che coltiveranno la stessa ambizione di rivolgersi a una platea internazionale: anche per loro valgono le parole di Dante, spese in ben altro contesto… «a dir di Sardigna / le lingue lor non si sentono stanche» (*Inf*. XXII, vv. 89-90).

Due dorsali avevano caratterizzato la seconda metà dell'Ottocento fino ai primi decenni del Novecento: il romanzo storico, teso a fotografare uno specifico contesto, e quello di taglio più antropologico, volto a rappresentare un'identità culturale di lunghissima durata. Le due dorsali nel corso del Novecento finiscono per ibridarsi, come dimostra in modo esemplare il capolavoro di Salvatore Cambosu *Miele amaro*. Nel frattempo una folta teoria di autori e autrici, che pure come Deledda erano cresciuti in contesti in cui si veniva educati, prima ancora che alla lettura, nella palestra del racconto orale[2], ha acquisito una perfetta padronanza dei più disparati registri linguistici arrivando a sperimentare raffinate tecniche di costruzione romanzesca: questo è uno degli aspetti su cui si concentra il nostro lavoro.

Con scrittori come Emilio Lussu, Giuseppe Dessì, Salvatore Cambosu e Salvatore Satta, fino poi alla generazione successiva di Giulio Angioni, Sergio Atzeni e Salvatore Mannuzzu (per non citarne che alcuni), la narrativa sarda, anche quando parlava di autonomismo e di piano Rinascita, e persino quando rifletteva retrospettivamente sulle proprie vicende storiche meno recenti (la fine dell'epoca dell'autogoverno giudicale, le successive ondate di colonizzatori venuti dal mare, la legge delle chiudende…) ha saputo stabilmente conquistare da protagonista la ribalta nazionale.

Non era scontato che, nel ventaglio di proposte che derivano dall'iniziativa di molteplici protagonisti, le cui poetiche non sono spesso

[2] Che dura un tempo ragionevolmente breve: va ricordato che Grazia Deledda si è cimentata con la forma più rapida della tradizione narrativa – scrivendo oltre quattrocento novelle – durante tutto il corso della sua parabola artistica, circostanza all'epoca rara anche nell'ambito della letteratura italiana.

neppure comparabili[3], restasse ben individuabile una teoria di tratti comuni, al di là dell'evidenza per cui l'Isola è sempre molto più che uno sfondo narratologicamente neutro. Ma se Grazia Deledda ha costituito un clamoroso discrimine fra Otto e Novecento, fondando un immaginario-mondo, chi è venuto dopo di lei si è assunto la responsabilità di dar forma e voce alla fine di un mondo: l'ingresso della Sardegna nel circuito della modernità, i processi di industrializzazione, con tutte le loro contraddizioni, l'economia agropastorale che si faceva via via più marginale – e, negli ultimi decenni del secolo, gli indiscriminati flussi turistici – comportavano (e comportano tuttora) il rischio che l'Isola mutasse irreversibilmente il suo volto antico: l'impatto di modelli economici speculativi in alcuni casi è stato devastante, anche perché i gruppi dirigenti non sempre hanno tenuto conto delle peculiarità socio-culturali di contesti eterogenei.

Una prima stagione di mutamenti traumatici fu certo innescata dalla Prima guerra mondiale. Poco dopo, e conseguentemente scriverebbe Emilio Lussu, anche il mortifero conformismo del fascismo contribuì ad accorciare le distanze fra l'Isola e il Continente. In questi casi più di un impianto romanzesco (rimandiamo ai capitoli dedicati al *Giorno del giudizio* di Salvatore Satta e al *Disertore* di Giuseppe Dessì) investe sulla strategia per mezzo della quale la grande Storia, quella che aveva occupato le prime pagine dei giornali nazionali, si riflette, con significative distorsioni parodiche, sulle minute vicende della provincia isolana. Anche nel romanzo di Benvenuto Lobina *Po cantu Biddanoa*, splendido tessuto narrativo in sardo, il dramma dei reduci di guerra chiama in causa fin dall'incipit il gran conflitto che mastica le sue vittime e risputa gli alienati sopravvissuti in un villaggio dimenticato della più sperduta regione d'Italia. Ancor prima, *Marcia su Roma e dintorni* di Emilio Lussu era il lucido resoconto dell'ascesa al potere di Mussolini osservato con una prospettiva binoculare: nelle sue scaturi-

[3] Poiché possono essere state alimentate da riferimenti culturali, politici e filosofici che stanno agli antipodi.

gini, contigue ai palazzi del potere romani, e nel riverbero terrificante che lambisce i margini estremi del regno d'Italia.

L'antitesi fra mondo antico e società moderna può chiamare in causa il ruolo dell'autore in quanto intellettuale investito di una qualche responsabilità politica, oppure nei panni del testimone che si sente comunque invischiato nel processo che conduce a un'alienante metamorfosi. Una modalità ricorrente, che pure sa di cesura inemendabile, predispone allora il motivo del ritorno dell'autore (di una sua proiezione letteraria, ovviamente) nei luoghi della propria infanzia: l''esilio' può esser stato determinato dalla scelta di migrare per trovare migliori opportunità professionali in altre regioni d'Italia, oppure dalla sfida della modernità vissuta entro un gruppo sociale più vasto e articolato, quello cittadino, che rimpiazza il microcosmo esclusivo della *bidda*. In entrambi i casi un narratore, che interfaccia a livello finzionale l'autore con il suo avatar letterario, darà conto di un ultimo faccia a faccia, quasi resa dei conti, con la realtà e la memoria del borgo natio.

Il caso più noto e celebrato, va da sé, è quello immortalato nel capolavoro *Il giorno del giudizio* – a parer nostro uno dei romanzi più importanti del secondo Novecento a livello mondiale. L'ultimogenito della famiglia dei Sanna-Carboni-Vugliè[4] chiude il circolo della propria esistenza quando, ormai anziano, fa ritorno a Nuoro per visitare il cimitero di Sa 'e Manca, dove raccoglierà il «fardello» che i suoi compaesani, un po' come accadeva alle anime di *Spoon river*, gli devono consegnare – ovvero il peso d'essere stati vivi: come ci venisse prospettata dall'orizzonte degli eventi del giorno del giudizio, la storia di ciascun personaggio del borgo è sciorinata su un piano di avvenimenti sincronici rispetto al quale è l'autore, «ridicolo dio», a dover discernere.

Il recupero memoriale della propria infanzia (e di un mondo che, come si diceva, s'è in buona parte dissolto) può assumere la forma trasfigurante e fantastica della processione dei morti – ai quali, non di

[4] Ovvero della famiglia Satta-Carroni-Galfrè.

rado, si mescolano anche i vivi, fino a rendere opaco il discrimine: entro i margini finzionali di un motivo assai ricorrente nella narrativa isolana è possibile individuare cospicui riferimenti letterari, che convivono simbioticamente con quei materiali demologici già valorizzati dalla lunga tradizione del racconto orale.

In definitiva, a una concezione del tempo circolare e sostanzialmente mitica, che ancora conviveva pacificamente con gli antichi riti delle civiltà contadine e pastorali, scanditi dal ritmo regolare delle stagioni, subentra la percezione di un'improvvisa accelerazione, determinata dai clamorosi avvenimenti preparati su una scacchiera molto più vasta di quella che lo sguardo poteva abbracciare. Il cambiamento, precipitato dall'alto e passivamente subìto, può allora apparire quale suggello d'un disegno storico che era già stato imbastito dalle ondate di successivi 'conquistatori'. Al punto d'alimentare l'ossessione di un «peccato originale» – o, in una significativa variante, quella dei sardi «malfatati» – vissuto da un'intera stirpe che ha smarrito o non ha mai saputo coltivare la speranza d'una redenzione: un'eredità che deriva con tutta probabilità, alla generazione di Salvatore Cambosu, dagli scritti di Grazia Deledda e Sebastiano Satta – un lascito che, negli stessi anni di *Miele amaro*, assumeva un compiuto aspetto filosofico-giuridico nel breve scritto *Spirito religioso dei sardi* (1951) di Salvatore Satta[5].

E tuttavia, se è proprio nell'incipit del capolavoro di Cambosu che s'articola una sorta di escatologia popolare, entro la quale il Dio dell'antico testamento pare non abbia voluto cedere il testimone al Dio dei Vangeli, è da quello stesso scrigno contenente i saperi e l'immaginario d'un intero popolo che affiora anche la speranza d'un riscatto, che è possibile cogliere con spirito d'appartenenza comunitaria. Così pure il concreto operare del sindaco Angelo Uras – protagonista del celebre romanzo *Paese d'ombre* di Giuseppe Dessì e già allievo d'un pericoloso rivoluzionario anticonformista – s'ispira probabilmente a uno stesso orizzonte di propositiva razionalità.

[5] Rimandiamo ancora una volta al capitolo dedicato al *Giorno del giudizio*.

È indubbio che dalle opere che abbiamo trattato, ritagliando significative porzioni antologiche, scaturisce una variegata teoria di personaggi: anche in questo caso è possibile cogliere situazioni, condizioni e motivi ricorrenti. Come la beffarda sconfitta di chi ha cercato di sottrarsi al proprio destino, o alla propria condizione di miseria, inseguendo il miraggio d'una ricchezza che è fuori dalla sua portata – oppure il resoconto dei reduci della Grande guerra, che testimonia di orrori indicibili consumati in terre di cui fino ad allora s'ignorava l'esistenza. Il massacrante lavoro dei minatori e le prime rivolte sopite nel sangue – o la resistenza degli ultimi Giudici prima della caduta d'Arborea, che coincide con la fine dell'epoca felice dell'autogoverno dei sardi. Lo schema rigido della vendetta imposto dal 'codice barbaricino' e l'opportunità d'un'eccezione. Oppure i ritratti di grandi figure femminili che sono il cuore pulsante della casa e governano le linee di forza interne al nucleo familiare, spesso in contrapposizione al ruolo del marito − a partire dal quale si diramano le direttrici che conducono alla dispersione verso il più vasto e imprevedibile 'continente'.

La galleria di autori che qui proponiamo potrà dunque innescare, a partire da vicende biografiche e opzioni stilistiche o linguistiche che conservano un'impronta fortemente individuale, l'opportunità di ricostruire di volta in volta linee di forza, percorsi e riflessioni condivise. Ma non va trascurato che la grande ricchezza della letteratura sarda consiste anche nella sua irriducibile varietà.

È un primo passo, che ci condurrà in un futuro prossimo ad attraversare la letteratura sarda del nuovo millennio, a partire da quelle figure – come Marcello Fois e Salvatore Niffoi – che hanno fatto il loro esordio nell'ultimo decennio del Novecento e rapidamente hanno saputo conquistare l'attenzione di un pubblico che, di nuovo, non è più solo quello regionale.

[A.C. D.C.]

§ 1.

Vincenzo Sulis

Autobiografia

> «Io in questo mio racconto mi son proposto di dire la verità, e non farla passare per storia, né p.r romanzo ma per una narrazione veridica della mia vita, e dire giustam.te le mie e le altrui colpe»
>
> Vincenzo Sulis, *Autobiografia*

Il 29 ottobre del 1758 nasce[6] a Cagliari uno dei protagonisti della storia sarda negli anni burrascosi che contraddistinguono la fine del secolo.

A Cagliari Vincenzo Sulis visse una giovinezza piuttosto irrequieta, che gli valse anche un periodo di carcerazione, sintantoché non intraprese quel problematico processo di formazione (termine scelto non a caso, trattandosi di una vita che esonderà verso i territori della finzione narrativa) nel corso del quale si cimentò in diverse professioni, anche improvvisate, fino a guadagnarsi il titolo di notaio. Anche in ambito familiare assaporò una certa tranquillità con il matrimonio: nel 1789 sposò infatti Vincenza Zedda. La svolta decisiva si dà nel momento in cui la singola parabola esistenziale interseca la traiettoria della grande Storia – com'è testimoniato vividamente nelle pagine dell'*Autobiografia* – ovvero quando una flottiglia francese fece capolino nelle acque del golfo cagliaritano, il 23 dicembre del 1792.

[6] Si veda la dettagliata biografia redatta da Giuseppe Marci per il *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, consultabile anche online: https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-sulis_(Dizionario-Biografico).

Fu in quell'occasione che Sulis si ritagliò il ruolo di capopopolo assemblando e capitanando una vera e propria milizia popolare: in quelle giornate cruciali si distinse in effetti, fra i difensori della città, per un dinamismo quasi temerario. In una circostanza nella quale i funzionari sabaudi risultarono indolenti e sostanzialmente inerti, la classe dirigente autoctona riuscì a coordinare le operazioni militari e quindi a respingere l'assalto. Nel 1794 Sulis è ancora fra i protagonisti della clamorosa cacciata dei piemontesi dalla città.

In una stagione di grandi fermenti, sociali politici e culturali, Sulis riuscì a confermare il proprio carisma sui ceti popolari e conservò anche per questo un ruolo politico di primo piano – per esempio quando si schierò contro il moto antifeudale di Giovanni Maria Angioy o quando si trovò a mediare diplomaticamente per accogliere, nel marzo del 1799, il re Carlo Emanuele IV di Savoia in fuga dal Piemonte a causa dell'invasione delle truppe di Napoleone Bonaparte.

Poco incline all'arte della dissimulazione, furono proprio la sua popolarità e l'intraprendenza nella concreta azione politica a catalizzare su di lui i sospetti della casa sabauda: difatti venne coinvolto e soverchiato dagli intrighi di corte, dopo aver ingenuamente rifiutato l'incarico di console a Smirne – che sarebbe potuto essere un modo onorevole per uscire di scena. Nel settembre del 1799 venne accusato – con artificioso dispiegamento di prove inconsistenti e testimoni inattendibili – di cospirare contro la corona: di lì a poco fu catturato mentre cercava di lasciare l'isola clandestinamente. Sottoposto a un processo-farsa scampò alla condanna a morte ma venne condannato all'ergastolo. Trascorse effettivamente in carcere, tra Alghero e Sassari, una ventina d'anni, nel corso dei quali vale la pena segnalare un paio di rocamboleschi tentativi d'evasione. Nel luglio del 1820 i Savoia firmarono il provvedimento di grazia.

Stabilitosi ad Alghero, fu coinvolto (a suo dire, e con tutta probabilità, ingiustamente[7]) nei tumulti per il pane scoppiati nel marzo del

[7] Colpevole o innocente che fosse, va detto che Sulis, nell'*Autobiografia*, immortala il governatore di Alghero nell'atto di pronunciare parole che non fanno onore a un rappresentante delle istituzioni – quando rivolto verso il popolo che protesta sbraita «a

1821. La sua fama imperitura gli si era ritorta contro e le sospettose autorità locali non cessavano di perseguitarlo. Trascorse altri nove mesi incatenato nel forte San Vittorio a La Maddalena e, una volta riottenuta la libertà, gli fu imposto di non lasciare l'arcipelago. Morì il 15 febbraio del 1834, non prima di aver dato alla luce, per ispirazione dello storico Pasquale Tola che a lungo ne custodì segretamente le pagine, la sua opera autobiografica. Un testo, sotto molteplici aspetti, del tutto fuori dall'ordinario.

*L'*Autobiografia *di un capopopolo*

Al di là del loro cospicuo valore documentale, a quell'altezza cronologica le pagine di Vincenzo Sulis colmano una lacuna nell'ambito della letteratura sarda per quanto concerne il genere della narrazione autobiografica – e difatti si è obbligati a ricercare riferimenti e legami intertestuali scrutando verso altri orizzonti culturali. In secondo luogo, è un'opera fuori dall'ordinario per il furore scrittorio con il quale l'autore, ormai vecchio, ripercorre retrospettivamente l'intero corso della propria esistenza alla ricerca di un disegno (quasi) provvidenziale.

Francesco Alziator, facendo sponda sulla scrittura di Sulis, aveva a suo tempo abbozzato un ritratto intriso di 'cagliaritanità':

> In sostanza, egli parla da popolano: il linguaggio del Sulis è quello che ancora oggi si leva tra casa e casa, dai cortili stretti, dalle brevi piazzette di Stampace o di Villanova, nelle imprecazioni dei popolani, nei compianti delle donnette, nel pettegolezzo tra uscio e uscio, nei bisticci e nelle risse. Linguaggio di popolano, pieno di colore, ora accorato e lamentoso, ora cadenzato come una nenia, ora scoppiettante di salacità.
> Popolano, egli parla da popolano, ma in lui vi è qualcosa di più

voce alta che mangiassero merda», Vincenzo Sulis, *Autobiografia*, edizione critica a cura di Giuseppe Marci, introduzione e note storiche di Leopoldo Ortu, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2004, p. 172. Da ora in avanti per l'*Autobiografia* verrà indicato solo il numero di pagina.

> e di diverso da quel popolo anonimo che bisticcia, si lamenta e gioisce, vi è un caldo alito di fantasia che tutto trasforma.
> Nel racconto delle proprie gesta il Sulis è ammalato dell'ammirazione di se stesso, di una sorta di narcisismo tracotante e bonario insieme[8].

Dal canto suo Giuseppe Marci sviluppava un'articolata riflessione sulla figura dell'*avventuriero cagliaritano*, espressione in cui l'aggettivo focalizza ancora una volta la precisa collocazione di Sulis nel contesto socio-culturale di riferimento; mentre il termine 'avventuriero', inteso con una precisa sfumatura tecnica che richiama una stagione letterariamente connotata del Settecento europeo[9], spalanca orizzonti romanzeschi decisamente più vasti, quando cioè l'avventuriero seduttore d'animi diventava lo scrittore che irretisce il lettore:

> L'autobiografia, in sostanza, come compimento dell'esperienza esistenziale, modo e momento in cui la figura individuale trova quello che, con termine mutuato dall'Auerbach, potremmo definire il suo adempimento[10].

Se complesso è in generale il processo che porta alla ricomposizione di un io-finzionale, ovvero quella figura rocambolesca che non necessariamente combacia con il protagonista di accadimenti narrati nei libri di storia, nel caso specifico Marci individua una delle caratteristiche salienti dell'allestimento proposto da Sulis:

> una storia prevalentemente giocata sul versante pubblico negando al personaggio sfere private […] e costruendo attorno a lui la scenografia della piazza, fondale e interlocutore per chi concepisce la vita come una grande azione teatrale[11].

[8] Francesco Alziator, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni 3T, 1982, p. 306.
[9] Si pensi anche solo al mito di Giacomo Casanova e alla sua *Histoire de ma vie*.
[10] Giuseppe Marci, *L'autobiografia di un avventuriero cagliaritano*, in Vincenzo Sulis, *Autobiografia*, a cura di Giuseppe Marci, Cagliari, Cuec, 1994, p. 12.
[11] *Ivi*, p. 26.

Non sarebbe arbitrario scandire l'opera in due parti: l'epoca felice, che a tratti progredisce col respiro (accelerato) del romanzo di formazione e corrisponde all'ascesa sociale e conseguentemente politica del protagonista; e poi la caduta – che si concretizza nella prigionia e nell'esilio – preannunciata da una teoria di segnali con funzione proletica che conferiscono al protagonista lo spessore dell'eroe tragico.

Fin dalla 'dedica' al lettore la scrittura imposta il dramma di cui Vincenzo è quasi (gli altri sono semplici comparse) *one man show*. La responsabilità del resoconto non può essere ad altri delegata giacché è intenzione dell'autore

> fare un romanzo veridico e giusto, come è questo che io med.mo vi vado a presentare, che sono stato l'attore, ed il vero rappresentante di tutta la mia gloriosa e funestissima tragedia […] Lettor mio caro, nelle storie delli antichi a noi tramandate, sembravano certi fatti meravigliosi, poiché fatti da Filippo il grande, dal figlio Alessandro, dai Greci, dai Lattini Romani, da tutte le Nazioni antiche guerriere, ed armigere, ma il Grande Napoleone Bonaparte gli hà tutti sorpassati in imprese, e fatti d'armi; così stesso il mio piccolo romanzo che io ti presento, oltrepasserà nei patimenti tutti quanti li uomini che han potuto mai soffrire, e patire in questo teatro del mondo nei loro disastri, e disfortuni. Lettor mio caro vivi tu felice, e contento, giacché io dovrò morire infelice e discontento. (pp. 5-6)

Romanzo fitto di eventi eclatanti, dove ogni circostanza appare iperbolica fin dall'esordio: compreso ovviamente il topos della notte tempestosa che avvolge la nascita dell'eroe. La giovinezza è un copioso susseguirsi di bravate, imprese gaglioffe, assalti con pistole o all'arma bianca, dichiarando l'io narrante di non temere neppure la morte − e, ancora, fughe precipitose dagli sbirri, salti mortali oltre le mura di Castello… Al fastidio di una malattia segue la tribolazione d'una degenza persino più complicata. Una tregua si prospetta nell'epifania del 'benefattore', il quale tuttavia è subito ghermito dalla nera signora con la falce: la conferma d'una specie di personalissima malasorte.

In un contesto che fomenta le male imprese, per via dei traffici di contrabbando, o per l'imperio esercitato dalla legge del più forte, il carcere è inevitabilmente, come già accennato, un'esperienza di vita più che un imprevisto. Fino a che, ben istruito dagli insegnamenti della vita di strada, Vincenzo si guadagna la benevolenza di ricchi borghesi facendogli da guardaspalle. Rocambolesco è pure il matrimonio con Vincenza Zedda, sortito con l'inganno e assaporato come una beffa che pare scaturire da pagine indimenticate di ben altro spessore letterario.

A travolgere il lettore nell'*Autobiografia* è dunque il ritmo ingovernabile degli accadimenti che si susseguono vertiginosamente – rivissuti da chi li ha oramai interiorizzati come una sola matassa sincronica. Un ritmo assecondato dal particolarissimo impasto lessicale ed espressivo: che la lingua madre di Vincenzo Sulis non fosse l'italiano lo si può evincere dalla non integrale padronanza della morfologia e della sintassi, come pure dalla costante interferenza di altri sistemi linguistici. In definitiva un piano stilistico tanto instabile quanto imprevedibile – Marci parlava in proposito di 'scrittura eversiva'.

In ogni modo, la svolta nell'esistenza e nell'allestimento finzionale di Vincenzo Sulis è rappresentata dall'arrivo dei francesi. Se in generale, nell'*Autobiografia*, non mancano le duplicazioni degli stessi episodi, dislocati in luoghi e anche circostanze differenti, in questo caso le ripetizioni sono riconducibili (anche) allo sforzo del narratore di dare forma al caos: quando cioè tenta di riprodurre fedelmente l'incalzare di avvenimenti bellici che si danno in ordine sparso, e oltretutto non sono sempre decifrabili in tempo reale.

La guerra dunque. È qui che, paradossalmente, il gusto per il comico dello scrittore cagliaritano detta i tempi dell'invenzione narrativa. Osserviamo per esempio la modalità con la quale il 'testimone' passa in rassegna le truppe dei difensori: il suo punto di vista discerne nettamente gli elementi locali dagli ufficiali piemontesi[12]. Da una parte

[12] In riferimento al tentativo francese di impossessarsi dell'Isola, le alte gerarchie pie-

la figura eroica del guastatore, dello stratega della guerriglia che non arretra davanti a niente, interpretata ovviamente dallo stesso Sulis; al capo opposto, il comandante dei dragoni che si *piscia* addosso:

> Dopo che ci siamo presentati sù la Collina una mezz'ora, mossisi loro a tambur battan se ne venivano verso di noi, e si sarebbero avvicinati di più, se uno dei nostri chiamato Ag.no Fadda non mi avesse detto Vincenzo attacchiamoli, io anche avvido di attaccarli mi voltai al Cav.r Cerutti, e le dissi che ordinasse ai suoi Dragoni di attaccargli insieme con noi, ma Egli mi rispose che non aveva tali ordini, e trattanto per il timore si pisciò nella sella perché era troppo giovine, ma io disprezandolo, ed allo stesso tempo facendo coraggio ai nostri che tutti ballavamo i Cavalli per metterli in brio mi voltai, e dissi chi vuol venire venghi pure, che io voglio romper per metà la colonna nemica. (p. 36)

L'oltre misura modula anche il resoconto dei ripetuti cannoneggiamenti da parte della flotta francese: c'è un'evidente discrepanza fra il rapporto relativo alla parossistica gragnola di colpi esplosi e la descrizione dei risibili risultati ottenuti[13].

E tuttavia, per quanto si tratti d'un conflitto su scala minore, stemperato oltretutto da una narrazione che indulge al grottesco, sempre di guerra si tratta. Fino a un certo punto inaspettata, dunque, finalmente affiora la pagina che d'ogni battaglia riassume l'orrore: s'anima nella pattuglia dei militi sardi che, di ritorno in città, portano in trionfo le parti mutilate del nemico esibendole sulla punta delle baionette. La squadraccia millanta efferatamente una vittoria da operetta, se consideriamo che è la stessa voce narrante a puntualizzare che i francesi s'erano sconfitti da soli, con il fuoco amico:

montesi vengono inquadrate nell'*Autobiografia* come cospiranti col nemico – e in effetti non v'è soluzione di continuità narrativa tra la battaglia con i francesi e la cacciata dei piemontesi.

[13] Si offre al lettore odierno come una sorta di parodia – o, forse, macabra prefigurazione – di altri ben più terribili bombardamenti che Cagliari avrebbe subìto nel corso della sua storia.

> avendo [i Francesi] lasciato nell'attaco più di 60 cadaveri sparsi per la spiagia, ed in quel magazino in dove si erano riuniti, si trovarono dei morti e feriti, ed alcuni vivi, che essendo sopragiunti i nostri la mattina seguente, dopo che fatto giorno hanno veduto che tutta l'armata si era rittirata vi si portarono furiosamente e senza umanità spogliati i morti, ed amazati spietatam.te i vivi, ogniuno dei nostri sardi si prendeva, chi coscia, chi bracia, e chi gamba, e nella punta della bajoneta nello schiopo la portarono in trionfo in Cagliari, facendo ogniuno vedere che aveano loro amazato i francesi, portando per più scherzo, e befa le cose loro vergognose nelle punte delle bajonete, cantando, e befandosi, dei francesi, dicendo che erano venuti per futtere le Donne nostre, e che così loro gli aveano tagliato i testicoli, e le loro mincie, e così in trionfo le portarono per tutto Cagliari milantandosi di aver vinto e disfatto i francesi quando i Francesi si disfecero trà loro mede.mi. (p. 41)

A livello documentario, la testimonianza di prima mano offerta da Vincenzo Sulis è preziosa proprio perché non si premura di dissimulare, o di censurare le imprese meno edificanti (che oggi non esiteremmo a stigmatizzare come crimini di guerra) perpetrate dal proprio campo. Come conferma di lì a poco l'attestazione del buon comportamento tenuto dalle truppe transalpine[14] nelle isole di Sant'Antioco e San Pietro:

> rittornavano le famiglie che si erano fuggite per tema dei francesi, quelle che erano restate rimproveravano quelle che si erano fuggite, dicendole comare mia, se eravate restata avevate fatto meglio, perché erano gente buone assai pagavano bene ogni cosa un uovo mezzo reale, una gallina uno scudo di francia, un capretto, ed un agnello così stesso, e così di mano in mano pagavano ogni cosa bene, e trattavano bene con tutti perché erano genti buone, e di buona coscienza, perciò avete fatto male voi, e tutti di andarvene, poiché non hanno molestato a nissuno, né nella robba né nella persona, e se poi ritornano come ci hanno promesso che rittorneranno quanto prima, vedrette come tutti trattano bene a meraviglia, fù questo il rimprovero che fece una donna

[14] Un'attestazione che proviene da un convinto spirito anti-francese, ovviamente antirivoluzionario.

> che era restata in S.nt Antioco coi francesi con una sua Comare che si era fugita all'entrata che aveano fatto i francesi in S.nt Antioco e che si era reintegrata, quando sloggiarono i Francesi [… mentre a Carloforte] maledicevano l'ora che se ne erano andati i francesi, ed erano entrati i sardi. (pp. 48-49)

Probabilmente non sapremo mai fino a che punto Sulis sia stato un narratore affidabile. Esigenze puramente narrative, di resa espressiva o rispondenti a una particolare evoluzione drammatica, possono aver determinato o favorito una libera rivisitazione dei fatti, più o meno consapevole. In alcune circostanze, l'autore dispiega entro i confini della finzione una sorta di progetto provvidenziale che fosse funzionale a sistemare i (personalissimi) conti in sospeso − per esempio, il giudice Valentino, primo istruttore del processo che poi determinerà la condanna all'ergastolo, viene fatto morire ben prima dell'effettivo tempo biologico, come punizione esemplare nei confronti del suo perverso operato. Al resoconto aderente al vero non pertiene il culto della personalità, eppure Vincenzo Sulis appare talvolta più sincero di quanto non lo siano stati quegli storici che hanno esposto l'epopea dell'isola di Sardegna inequivocabilmente dalla parte dei vincitori[15].

Un capitolo a parte meriterebbe l'evento fragoroso della cacciata dei piemontesi, definiti «tiranni della nazione e della Patria». Le sequenze possiedono una vividezza che pare colta in tempo reale – quando invece, fra vita e scrittura, son passati oltre trent'anni. L'inquadratura scelta consente di contemplare il popolo come fosse un unico corpo organico:

> Senza che il Governo procedesse a più arresti, quasi un turbine di vento tutto il popolo in armi si portò in folla chiamando dalle porte chiuse i due arrestati, minaciando di metter fuoco alle porte se non si scarceravano i sudd.ti Cabras e Pintor, e vedendo

[15] Cfr. il capitolo dedicato a Sergio Atzeni, e l'approfondimento riservato a *Passavamo sulla terra leggeri*, in questo stesso volume.

> che si ritardava di mettere in libertà questi due arrestati si mise il fuoco alle porte, ed in un batter d'occhio bruciate vi si entrò a mano potenti, e fronte a fronte con la truppa di linea si faceva fuoco petto a petto non temendo i sardi la morte contro i tiranni della nazione e della Patria. (p. 52)

Al cospetto di una tale forza dirompente, valutato il rischio della deriva anarcoide, Vincenzo Sulis assurge (o viene individuato dai tre Stamenti[16], com'egli stesso puntualizza) al ruolo della guida illuminata. Veste i panni di un Menenio Agrippa, ovvero è la mente razionale che bilancia gli impulsi di vendetta o prevaricazione e riesce a far emergere le migliori qualità della 'truppa':

> Ed eccomi posto al Comando d'una brigata di gente armata, potente, sregolata, disubidiente, incuregibbile, senza disciplina, senza educaz.e senza costumi, senza ragione, disubidienti a tutte le leggi Divine ed umane: ma come mai poter dominare e comandare tanta gente così scostumata, e baldanzosa per aver vinto, dicevano essi, nella guerra i Francesi, e nella rivoluzione i Piemontesi facendo sempre pompa della loro bravura e vittoria gli sembrava che nissuno li potesse frenare, e metter in regola, ed in sistema di disciplina e di ubbidienza. (p. 59)

Mentre il comandante si prende il centro della scena politica, il volto della città acquisisce una nuova consistenza, una profondità che va ben oltre l'illusorio artificio del fondale: Sulis è il primo scrittore che elevi Cagliari – piazze strade e vicoli palpitanti di vita – al ruolo di protagonista assoluta di un'opera di finzione ispirata a fatti realmente accaduti. Entro le sue mura il capopopolo si muove perfettamente a suo agio e a volte, con la disinvoltura dell'investigatore navigato, s'incarica di risolvere brillantemente piccoli intrecci noir. Si tratta di brevi unità narrative, dei micro-racconti dove l'autore, al solito, non lesina sull'opportunità di sciorinare i particolari più raccapriccianti:

[16] Denominazione di ciascuno dei rami del parlamento sardo, derivante dall'epoca della dominazione aragonese.

> Nel corso dei sudd.ti 7 anni che si formarono queste milizie delle quali io fui il Comand.te in capite vi successero delle mille cose che sarà impossibile a me il rammemorarle: il primo giorno che io assunsi il Comando la notte med.ma due fratelli mi amazarono un soldato, fui nel momento avvisato mi trasportai al luogo del delitto con la ronda già da me destinata per il buon ordine, trovai il Cadavero palpitante ucciso con due pistoletate una nei reni altra nel mento che gli fece saltar le cervelle per l'aria, con la candela accesa revisitai il cadavero, viddi sul posto una bacchetta di legno d'una pistola la lasciai sul posto, e raccomandai alle guardie che invigilassero sull'ucciso e sul posto che nissuno niente toccasse; mi informai del nome dell'ucciso dove vivesse, e dove fosse consegnato di guardia nel d.to giorno, mi fù detto che poco distava la sua casa, e che era stato il giorno destinato di guardia alla Torre S.n Pancrazio, volli allo stesso tempo sapere, perché il sudd.to soldato si fosse distaccato dalla sua guardia per portarsi in sua Casa, e mi venne risposto che ogni Sergente era tenuto di lasciare andare i suoi soldati uno per volta interpollatam.te nelle loro case acciò si portassero da mangiare, poiché non essendo sistemati, ed aquartierati, non avevano, e non potevano avere tutte quelle convenienze necessarie per poter vivere, e così ogniuno se le portava, e provedeva ciascuno di casa sua, penzai e seppi allora che era stato distacato dalla guardia con licenza del suo capoposto per prendersi la cena, e nel rittorno che stava facendo alla sua guardia era stato ucciso; mi portai di subito nella sua casa per informarmi, piccai il portone per tre volte, ed alla fine mi fù apperto da un giovine vestito alla sarda d'orbaci; gli dissi, dove eravate che siete tornato fugendo in questa Casa; mi rispose io ero qui in casa mia, e non sono sortito p.r niente; e senza più parole, ordinai che me lo arrestassero, mi portai più dentro e montai in una scala che ascendeva ad una stanza, ed inalzando viddi in una copertura in mezzo ad un canale una pistola la presi e visitandola a luce di candela che feci subito accendere, trovai che era scaricata di poco avendo la piastra ed il polverino tinto di fumo dello sparo fresco. (pp. 61-62)

La rovina di Vincenzo Sulis, come accennato, inizia con l'approdo dei Savoia a Cagliari. Cionondimeno, anche a distanza di decenni, la

voce narrante conferma vibratamente la sua fedeltà alla casa regnante, mostrando una devozione che si spinge ben oltre l'ostentazione d'un incrollabile spirito conservatore e antirivoluzionario che contrassegna l'intera parabola autobiografica del protagonista. Se vale per il complesso dell'opera la strategia di inquadrare la propria sfortunata vicenda entro coordinate che espandano a dismisura la pura contingenza della cronaca individuale, in questo caso l'autore sta forse impostando il Sulis romanzato sulla falsariga del celeberrimo modello letterario offerto dal Pier della Vigna dantesco. Non solo perché in altro segmento temporale, con riferimento all'intero percorso di vita − quando cioè si autorappresenta riattivando il topos dell'uomo che da altezze vertiginose è caduto in rovina −, si può cogliere un'allusione piuttosto esplicita al contesto di *Inferno* XIII: «io medesimo sono stato il carnefice di me stesso»[17] (p. 123). È l'intera pianificazione dello schema narrativo, relativo al rapporto con la corte sabauda, a replicare quello dantesco – e lo si può riassumere in una manciata di parole chiave: ascesa, invidia, false accuse, arresto, morte sociale e politica, professione di innocenza.

In un primo tempo Vincenzo Sulis diventa, anche in virtù del ruolo autorevole giocato in favore dell'arrivo dei Savoia a Cagliari, il primo confidente dei reali; in seguito il successo personale alimenta l'acrimonia degli altri 'cortigiani'. L'invidia, d'altra parte, è indissolubilmente associata all'esercizio del potere, com'ebbe a scrivere Dante (che forse ripensava anche al proprio esilio):

> La meretrice che mai da l'ospizio
> di Cesare non torse li occhi putti,
> morte comune e de le corti vizio […]. (*Inf.* XIII, 64-66)

Nella logica del racconto, è dalla ristretta cerchia della corte che scaturiscono le false accuse di cospirazione e tradimento. Questa sezione è particolarmente sviluppata nel testo:

[17] Cfr. *Inferno* XIII, 70-72: «L'animo mio, per disdegnoso gusto […] ingiusto fece me contra me giusto».

> Ma chi mai poteva credere che i miei emuli, i miei nemici potessero prevalere ad annerire e distrugere con le nere calunnie tutto il bene che io avevo fatto in sette anni del mio Governo che potevo francam.te dire, per me Reges regnant per me jiudices vivunt; per me nobiles sunt. (p. 76)

Fra tutti gli altri, emerge in particolare il profilo ambiguo del ministro Chialamberto:

> e d'allora in poi si dichiarò contro di me, ed usò tutte le arti per mettermi in discredito col Duca d'Aosta, ed unitosi coi miei nemici le fece intendere per mezzo di questi che io non volevo niente accettare dal Re, perché aspiravo ad esser Re, che non volevo accettar nissun posto di onore, di grado, e di condizione, perché quando volevo avendo il comando nelle mani lo detronizavo quando volevo, che io ero troppo amato dal popolo, e che perciò conveniva di allontanarmi, infine quante calunnie potevano immaginare tutte le ordivano contro di me, dopo di avere io medesimo tutto cooperato per la sua venuta; e per renderli tutti quelli onori, ed accoglienze che erano degne di lui, e di sua R.l famiglia. (p. 82)

Le accuse confezionate ad arte determinano, dopo un breve periodo di latitanza e un tentativo (frustrato) di fuga, l'arresto di Vincenzo Sulis. Il processo, la condanna e la deportazione nel carcere di Alghero sanciscono l'esilio dalla sua città. E tuttavia la scrittura di un romanzo autobiografico, nell'ultima stagione della vita, rappresenta l'occasione per 'rinfrescar' la «fama […] nel mondo su» (*Inf.* XIII, 54), ovvero dichiarare la propria innocenza e la fedeltà nei confronti del re − opportunità più unica che rara per un'anabasi virtuale, dopo la lunga discesa agli inferi che gli ha negato il ritorno:

> dicendo sempre che io avevo servito il mio Sovrano per obbligo, e non per interesse, e che lo volevo continuare a servire per tutta la mia vita con quella stessa fedeltà, zelo, ed attività che l'avevo servito nel passato, nel tempo della guerra, ed in questi sette anni del mio comando, nei quali avevo mille volte messo

> la mia vita in repentaglio per sostenere contro tutti li facinorosi rivoluzionari ed amanti di novità i dritti della corona, e dello Stato, fino a questo punto di averlo fatto in Sardegna venire pel mio mezzo, avendo quasi forzato li Stamenti a spedire per farli l'ambasciata. (p. 71)

Lealtà e devozione alla casa regnante vengono dunque ribadite a più riprese. Eppure una voce più perspicace, la quale nel testo si esprimeva in modalità corale[18] (ma forse era il lato ribelle della sua personalità), lo aveva già messo in guardia a tempo debito, con ragioni dettate dal buon senso: «i Re erano belli di vederli dipinti, ma sempre tenerli lontani perché aggravano i popoli con la loro presenza» (p. 72).

Sotto il profilo squisitamente storico, va segnalato un brano dal quale si evince non solo che Sulis, parlamentando con gli stamenti, si adoperò per consentire lo sbarco del re in Sardegna, ma anche il ventaglio di alternative che si prospettavano – c'era chi dei Savoia si sarebbe sbarazzato volentieri scegliendo, fra le altre opzioni disponibili, anche la strada dell'indipendenza:

> altri però dicevano e volevano di cambiarne uno ogni anno se possibile fosse; altri che erano meglio i Re eletuari, che quelli di successione: altri che sarebbe sempre meglio di ergere la Sardegna in Repubblica, altri che la Sardegna poteva senza Re, vivere indipendente; infine trà mille varie oppinnioni vincere, e sostenere; e portare a posto il Re con tutta la famiglia Reale fù opera del Vincenzo Sulis che seppe barchegiare in mezzo ad un mare di oppinnioni diverse. (p. 73)

È questo forse l'aspetto più affascinante dell'intero allestimento autobiografico: la modernissima disponibilità di Sulis personaggio a interagire e condizionare – entro il campo gravitazionale della finzione, che tutto deforma – i protagonisti della cronaca politica e militare

[18] Nell'*Autobiografia* il racconto in prima persona slitta costantemente verso il parlato, senza alcun tipo di 'segnale' che avverta il lettore.

dell'epoca, i quali hanno un peso oggettivamente superiore al suo. Vale tanto per i Savoia quanto per Napoleone Bonaparte:

> S'accorse il mio Sovrano allora dei miei avvertimenti ed io credevo che raveduto dei suoi errori allora mi liberasse dall'orrorosa Carcere in cui mi avea sepolto per tutta mia vita durante, dopo di avere lui med.mo conosciuto la mia innocenza per mezzo di tante prove avute della mia fedeltà, dopo di averlo fatto venire, e chiamarlo per mezzo dei Deputati, dopo di averlo accolto con tanta generosità, e magnificenza fino a volerlo tirare io med.mo fino al Castello, scioliendo i Cavalli e sottomettendomi io con altri dodici giovani dal Mollo fino al Palazzo Reale, dopo di avere per mille volte esposto la vita a repentaglio per salvare la corona e la Patria. Dopo di averli presentato una lettera rimessami da Buonaparte, per mezzo del Generale Culencurt dopo d'un mese del suo arrivo in Cagliari, in dove mi offeriva gradi ed onori, e richezze imense quando io li dassi in mano la Sardegna; Dopo di avere con manifestissime prove scandagliato la mia innocenza, conosciute le calunnie […]. (pp. 87-88)

'Addomesticando' i pezzi pregiati dello scacchiere europeo, con gli strumenti di una retorica declinata ad uso e consumo di quell''io' attorno al quale si sviluppa l'invenzione narrativa, Sulis si autorappresenta come un punto di riferimento imprescindibile − in una stagione che delinea il crinale della modernità, in bilico fra *ancien régime* e rivoluzione. Insieme a lui, la Sardegna rientra prepotentemente nel circuito della grande Storia.

Al di là dei limiti che l'opera pure manifesta in modo plateale, il fascino dell'*Autobiografia* consiste nella leggerezza di un movimento beffardo che si può cogliere anche laddove ci viene prospettata tutta la gravità di una condizione dolorosa: la convivenza imparziale di comico e tragico.

Come accade nell'occasione in cui, già braccato dalla legge, mentre si ritrova immerso in pagine incalzanti che lasciano presagire la sua definitiva caduta, Vincenzo Sulis decide di concedersi il lusso d'un caf-

fellatte – una pausa di riflessione prima di stabilire se consegnarsi alle autorità, oppure fuggire da Cagliari:

> Cessò per poco il nostro lugubre, e serio ragionam.to, e flutuando la mente mia, in mezzo ad un mare di pericoli ed angustie, riflettendo che mi riusciva pericolosissimo il potermi salvare in quel momento e che meglio sarebbe il salvarmi che il constituirmi in Carcere dà per me per giustificarmi le chiesi all'amico il Caffèè con late perché poi dovevo risolvere; fui presto esaudito, e dopo ristorata la mente e l'animo per poco: così le dissi, risolvo finalm.te d'andarmene. (p. 195)

Esemplare un brano che concerne il secondo tentativo di evasione, nel corso del lungo periodo di detenzione algherese. Qui è l'umana bestialità a far sfoggio di sé – ma all'interno di una messa in scena che, in altre circostanze, avrebbe avuto qualcosa a che spartire con lo sketch ideato da un commediografo. Il detenuto Vincenzo Sulis ha simulato un colpo apoplettico, i carcerieri-aguzzini lo torturano col ferro rovente per svelare finalmente lo «stratagema», la finzione, quel gusto per la recitazione che è poi il vero talento dell'autore dell'*Autobiografia*:

> dopo d'aver fatto tutte le sue osservazioni palpando, tocando, facendo il soletico per ogni dove, senza io scotermi per niente, sebbene temessi il soletico ad ultimo segno particolarm.te ne' piedi, e finalm.te tenendo già messo un ferro nel bracciere, con questo rovente, barbara operaz.e, me lo aplicò p.mo al bracio, finché si è sentito il fumo del rostito alla qual vista tutti li astanti piansero; secondo al fianco destro, e poi alla gamba, ed in ultimo alla pianta del piede destro, che per essere il luogo più sensibile la macchina fecce un movimento quasi impercetibile che allo stesso tempo fù giudicato dal medesimo Medico Albesini anche contro il parere del Governatore Cugia che gridò subito che mi ero mosso, e scosso, senza che altri delli astanti se ne sia avveduto, ed il med.mo D.r Albesini alla presenza di tutti giudicò di essere una vera ippoplesia o paralisia, quantunque la machina abbia dato quel picolo movimento poiché Egli diceva che la pianta del piede era la parte più dilicata, e più sensibile del corpo umano.

Soportai tanto il fuoco come anche li vesicanti senza mai dar segno di vitalità, ed il più di tutti soportavo il solletico che mattina e sera mi si facceva ad ambe le piante dei piedi dall'Ajutante Maggiore M.r Bianchi che per consiglio del Cugia artatamente mi facea ogni qual volta che interveniva quando il Medico mi guariva li vesicanti, come anche tutte le brucciature, e miracolo che io abbia resistito senza gridare né parlare ogni volta che mi solletticava le piante dei piedi, poiché mi era più sensibile il sollettico che li dolori delle piaghe dei vessicanti e bruciature, purnondimeno hò sofferto vicino a due mesi tutti questi tormenti senza mai parlare né muovermi né dar segno di vitalità la parte offesa. (pp. 152-153)

[A.C.]

§ 2.

Enrico Costa

Il muto di Gallura

> «È inesatto quanto molti asseriscono: che la Sardegna non abbia storia. La storia ce l'ha, ma è ignorata o non fu scritta. Non vi ha popolo senza storia; e le storie si somigliano tutte, poiché in fondo esse non compendiano che una serie di lotte, più o meno fortunate, fra oppressi ed oppressori, fra deboli e prepotenti»
> Enrico Costa, *Rosa Gambella*

Enrico Costa[19] nacque a Sassari l'11 aprile del 1841 e fin da giovanissimo manifestò interesse per la letteratura, il teatro e la musica: quest'ultima inclinazione gli derivava dalla passione del padre Domenico (del quale restò ben presto orfano); le altre arti furono coltivate, almeno inizialmente, con una curiosità da autodidatta e letture piuttosto eterogenee. Nel contempo svolse vari mestieri – tra i quali quello di disegnatore – fino a quando trovò una certa stabilità economica con l'assunzione da parte della Banca Nazionale. Nel 1865 sposò Enrichetta Manca Piretto dalla quale ebbe sei figli (tre dei quali morirono prematuramente).

Attivissimo nella vita culturale sassarese, collaborò con il musicista Luigi Canepa, per il quale scrisse vari libretti (il melodramma *David Rizio* fu rappresentato a Milano nel 1872). L'attività specificamente letteraria delinea poi una rete di relazioni – quella con Salvatore Farina

[19] Si può consultare online la dettagliata biografia redatta da Veronica Carta per le edizioni delle opere di Enrico Costa curate dal Centro di Studi Filologici Sardi: https://www.filologiasarda.eu/files/documenti/pubblicazioni_pdf/cfscostagrotta/02biobiblio.pdf

risale alla prima giovinezza – che contribuisce a collocarlo entro una prospettiva che esula dai confini strettamente regionali.

Dopo gli esordi affidati alla scrittura poetica, pubblica nel 1874 il romanzo *Paolina* e nel 1884 *Il muto di Gallura*. Nel frattempo nel 1875 vede la luce la rivista «La Stella di Sardegna» (1875-79; 1885-86), da lui fondata e diretta, la quale diventerà nel corso degli anni un imprescindibile punto di riferimento per gli intellettuali isolani: Costa caldeggiava la collaborazione di personalità che, per formazione e interessi, mostrassero un approccio interdisciplinare al mondo delle arti, intendendo la rivista come una «una specie di palestra letteraria ed artistica» − per quanto nel settimanale potessero confluire anche articoli di diritto o concernenti le scienze 'pure'. Si pubblicavano (in italiano e in sardo) soprattutto poesie, novelle, traduzioni, recensioni con le quali il periodico rivelava l'ambizione d'intervenire in tempo reale sulle questioni culturali più rilevanti, e non solo in relazione al panorama sardo:

> L'autorevolezza e lo spessore delle posizioni del Costa derivavano anche dai rapporti con figure ed esperienze della penisola. Importanti furono in particolare i rapporti con Salvatore Farina, sardo integrato negli ambienti culturali milanesi rimasto legato alla Sardegna, che con la sua influenza e con le sue collaborazioni ai giornali isolani contribuì alla dinamica dei dibattiti letterari ed a caratterizzarli in direzione di un realismo moderato.
> Ma la «Stella di Sardegna» ospitò anche prese di posizione più vicine a un realismo di tipo naturalistico; come nel caso di Giacinto Stiavelli […][20].

Ai primi due romanzi seguono *La Bella di Cabras* (1887), *Rosa Gambella* (1897), *Giovanni Tolu* (1897) – che ebbe subito una traduzione in tedesco − e *Adelasia di Torres* (1898). Tra gli altri lavori di carattere saggistico o divulgativo, vale la pena ricordare *Album dei costumi sardi* (1897-1901), *Da Sassari a Cagliari* (1882) e l'imponente ricostruzione

[20] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, La biblioteca di Medea, Cagliari, UNICApress, 2022, p. 5.

della storia della sua città *Sassari* (1885-1937). Di quest'ultima opera, due volumi verranno pubblicati postumi: Enrico Costa morì infatti il 26 marzo 1909 all'età di 67 anni.

Inquadramento storico letterario

Con sempre più matura consapevolezza, negli ultimi decenni dell'Ottocento si fa manifesto, negli scritti d'una parte cospicua degli intellettuali sardi, l'intento ambizioso di confrontarsi senza complessi di sorta con le principali correnti culturali della Penisola e, conseguentemente, con i nuovi indirizzi della letteratura europea. D'altro canto essi si volgono programmaticamente, e direi in modo complementare, alla 'formazione' di un pubblico sardo: era una stagione propizia in cui si registrava una crescita, dovuta a un incremento dei processi di alfabetizzazione[21], dei lettori di opere letterarie (in versi o prosa) e di riviste specializzate. È proprio la crescente circolazione di periodici come la «Farfalla», «Gioventù Sarda», la già citata «Stella di Sardegna» o, più avanti, «La Sardegna Letteraria», a offrire − anche in relazione ai dibattiti di cui si fanno promotori – una testimonianza oggettiva di questi fermenti. In un simile contesto, Enrico Costa emerge come figura emblematica sia per quanto concerne l'attività di promotore, sia in riferimento alla sua produzione letteraria:

> In questo periodo è forte l'esigenza di aggiornare ed educare un pubblico in formazione, cui far conoscere la realtà specifica dell'isola, sia nella dimensione contemporanea sia – e questo è un tratto singolare della produzione letteraria di quegli anni in Sardegna – in quella storica. Un tratto evidente di quel quadro letterario è infatti la notevole abbondanza, in un tempo sfasato rispetto alla loro affermazione in Italia, di romanzi storici: una

[21] Una crescita certamente misurabile nella quantità: eppure iniziava a registrarsi anche una progressione qualitativa, vista la necessità di formare un numero sempre maggiore di insegnanti.

> forma narrativa cui gli scrittori isolani ricorrono di frequente, pur alternandola a narrazioni di vita contemporanea o di altro carattere. È il caso di Enrico Costa, la cui produzione varia da racconti di vita contemporanea, come *Paolina* (1874), a una sorta di romanzo-reportage come *Giovanni Tolu* (1897), a opere che romanzano fatti avvenuti in Sardegna in un passato recente, a racconti più tipicamente storici, che appartengono all'ultima fase della sua operosità[22].

L'insieme degli scritti di Enrico Costa rappresenta, per l'appunto, un caso significativo d'un più vasto processo 'fondativo': perché, dopo che in Sardegna si era dato l'abbrivio a nuove matrici e generi narrativi d'importazione, con la sperimentazione di differenti tipologie, si individua ben presto nella formula del romanzo storico il laboratorio letterario più congruo per affermare (e in certi casi costruire artificiosamente) un'identità sarda strutturata in un coerente sviluppo diacronico. In effetti, dopo che nella prima metà del secolo erano fioriti gli studi di carattere storiografico, e in seguito alla battuta d'arresto segnata dall'avventura mirabolante e apocrifa delle Carte d'Arborea[23], tocca adesso alla finzione letteraria assumersi la responsabilità di costruire e sviluppare un immaginario nel quale fosse al lettore possibile immedesimarsi. Al contempo, partendo da un solido apparato documentario, lo scrittore poteva confutare l'ipotesi di un'Isola sottratta ai processi della Storia – che era quanto veniva non di rado riproposto nelle pagine dei viaggiatori di Sardegna: cosa poteva esserci di più intrigante per il lettore europeo dell'invenzione d'un'alterità temporale associata a una tangibile prossimità geografica?

[22] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, cit., pp. 6-7.
[23] Si tratta di un corpus di documenti falsi – nel senso che furono redatti a tavolino con una precisa finalità storiografica – fatti circolare a partire dal 1845, i quali avrebbero dovuto dimostrare che presso la corte dei giudici d'Arborea s'era sviluppata una tradizione letteraria in sardo e in italiano che precedeva addirittura le prime esperienze poetiche della Penisola. I falsari erano certo mossi da motivazioni 'patriottiche', e tuttavia la credibilità della storiografia sarda negli anni successivi ne subì un duro colpo.

Invece, ed è questa la posizione di Enrico Costa, la Sardegna una «storia ce l'ha, ma è ignorata o non fu scritta»: e allora buona parte della produzione dell'autore sassarese tenderà all'organizzazione narrativa di una prospettiva storica che riconnetta al presente quanto nella memoria affiorava ancora disperso e frammentario. Si tratta dunque di far interagire la ricerca d'archivio con l'invenzione romanzesca – quest'ultima risulterà tanto più credibile (e verosimile) quanto più curata è la resa dell'ambientazione e la rete dei contesti sociali: l'inquadratura della piazza nella coralità degli attanti così come il 'costume' del singolo testimone. Senza rinunciare a delineare le psicologie di quelle figure da cui discendono le motivazioni che determinano il succedersi degli avvenimenti.

La vicenda della nobildonna sassarese tratteggiata in *Rosa Gambella* – vittima degli intrighi del viceré spagnolo Ximene Perez – interseca coordinate storiche di valore assoluto per la storia isolana: il 1478, la battaglia di Macomer e la sconfitta decisiva che gli ultimi sostenitori della casa d'Arborea e della causa nazionale sarda, guidati da Leonardo Alagon, subiscono da parte dell'esercito aragonese e dei loro alleati. Il romanzo *Adelasia di Torres* si spinge ancora più indietro, fino al secolo XIII, immergendo i lettori nell'epoca delle autonomie giudicali: la vicenda della giudicessa Adelasia mostra tuttavia − a partire dai condizionamenti che il potere esercita concretamente sulla sua vita privata − quanto quell'autonomia fosse sempre più insidiata dalle mosse che monarchi e pontefici pianificavano sul più vasto scacchiere europeo.

La scrittura di Enrico Costa è abbastanza duttile da abbozzare un dramma sentimentale collocato entro una cornice decisamente prossima alla contemporaneità, in *La Bella di Cabras*[24]. L'incombente presenza di una voce narrante fin troppo aderente a quella dell'autore rischia tuttavia di appesantire lo sviluppo della vicenda. Eppure, nel romanzo sono rintracciabili alcuni elementi o fattori – come il meccanismo

[24] La figura della protagonista è ricostruita a partire da una prospettiva letteraria che va a rievocare quanto perfino i viaggiatori di Sardegna concedevano al fascino delle fanciulle di Cabras.

colpa-espiazione cui i protagonisti devono soggiacere – narratologicamente rilevanti e quasi sempre incastonati entro un contesto di cui si danno credibili riferimenti demo-etno-atropologici: sono gli stessi ingredienti che, di lì a poco, Grazia Deledda saprà valorizzare con più matura consapevolezza. Come scrive Giuseppe Marci, per

> comprendere a fondo la Deledda dobbiamo partire dal Costa, da un autore, cioè, che pure è sempre in bilico tra il desiderio di offrire al lettore un'esatta descrizione di quegli usi festivi e la vocazione del romanziere che l'informazione storica ed etnologica deve sciogliere nel tessuto narrativo[25].

L'opportunità di considerare lo scrittore sassarese come una sorta di 'apripista' la colse a suo tempo anche Francesco Alziator. Nella *Storia della letteratura di Sardegna* attribuiva a Costa il merito d'aver dato avvio, in ambito regionale, a una prima faticosa transizione dal gusto romantico al realismo – tuttavia ne riconosceva anche i limiti:

> quella che egli disse fu una parola mediocre, comune; ciò nonostante egli aprì una via, altri l'avrebbero percorsa. A lui spetta il merito di aver incrinato la tradizione scottiana e manzoniana nella narrativa sarda: incrinato, non spezzato. Vi è infatti nei suoi romanzi e nelle sue novelle ancora un abbondante ingombro di divagazioni storiche che raggelano e isteriliscono ogni palpito ed ogni slancio. Tuttavia i personaggi cominciano a vivere in lui di una vita autonoma, ad essere persona e non fantoccio, a liberarsi dallo schema. La liberazione totale non avviene: essi infatti appartengono ancora al 'tipo' che la tradizione ha consacrato o sono soltanto cronaca che la realtà ha sancito.
> Pur attraverso questi irreparabili difetti, quelli del Costa sono tra i personaggi più riusciti e notevoli della narrativa del secondo Ottocento sardo[26].

[25] Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo: Letteratura sarda*, Cagliari, Cuec, 2005, p. 236.
[26] Francesco Alziator, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni 3T, 1982, p. 389.

L'approfondimento: il romanzo Il muto di Gallura

La forma in cui si offre l'opera *Giovanni Tolu* ha goduto di grande attenzione da parte degli 'addetti ai lavori': si tratta di una biografia romanzata (ma che rivela a tratti l'attitudine del reportage) del famigerato bandito nativo di un piccolo villaggio del Sassarese. La ricostruzione biografica deriverebbe, in presa diretta, dal racconto che il bandito affida all'ascolto e quindi alla penna dello scrittore. Cionondimeno appare evidente che Costa rielabora quella materia con gli strumenti del letterato e dello storico poiché divaga[27] ben oltre le vicende del fuorilegge, con la finalità di dar conto, da un punto di vista scevro da preconcetti, della cosiddetta 'società del malessere' – etichetta assegnata ad alcune regioni sarde dell'epoca osservate dall'altra sponda del Tirreno.

In questa sede si è scelto invece di focalizzare l'attenzione sul *Muto di Gallura*, romanzo pubblicato a Tempio nel 1884, la cui fabula già gravitava attorno alla questione del banditismo.

È un'opzione suggerita da quella specie di seconda giovinezza che al libro di Costa è stata elargita da una significativa teoria di adattamenti in altri media: le varie 'riscritture' hanno conferito al romanzo le sembianze di un romanzo popolare. Alla vicenda del bandito di Aggius – già trasposta nelle forme d'un graphic novel da Simone Sanna[28] – viene confezionata nel 2021 una libera veste cinematografica (che in effetti strizza l'occhio all'epopea western) dal regista Matteo Fresi, che ha ottenuto un discreto riscontro di pubblico anche a livello nazionale.

Inoltre, un recente lavoro di Alessia Farci[29] individua nel *Muto di Gallura* l'ipotesto dal quale germogliano due canzoni del concept album *Anime salve*[30], ultimo lavoro del cantautore genovese, sardo d'ado-

[27] Come si può constatare dalla lunga parabola diacronica in apertura – la quale, a mo' di prolusione, vuole fornire alcuni spunti di riflessione sulle vicende del banditismo nel Logudoro a partire dal 1300!
[28] Simone Sanna, *Il muto di Gallura. Trasposizione a fumetti dell'omonimo romanzo di Enrico Costa*, Olbia, Taphros, 2002.
[29] Cfr. Alessia Farci, *Sulle tracce della* Cúmba *di Fabrizio De André. L'antitesi tra amore e matrimonio come genesi della* disamistade, in «Medea», VIII, 1 (2022).
[30] L'album (1996) è scritto a due mani con Ivano Fossati.

zione, Fabrizio De André: *Disamistade* e *'Â cúmba*. Un segnale inequivocabile di quest'ultima relazione intertestuale lo si può evincere dalle parole che Costa rivolge al giornalista tempiese Medardo Riccio – in una dedica funzionale alla contestualizzazione dell'opera:

> Non ho scritto un romanzo. I fatti ch'io narro sono veri; veri nei particolari, nei nomi dei personaggi, nei luoghi dell'azione, nei tempi in cui accaddero, e fin nei dialoghi che riporto. I galluresi potrebbero farne fede.
> Insomma in generale ho voluto narrare la storia delle inimicizie di Aggius nei sette anni che corsero dal 1849 al 1856; e in particolare quella di Bastiano il muto − uno dei personaggi che vi presero più larga parte.
> L'esigenza storica de' fatti mi ha costretto a far menzione di scene di sangue, che ben volentieri avrei taciuto, se lo scopo della mia pubblicazione non fosse quello di far rilevare da quali *cause leggere*[31] ebbero ben spesso origine le sanguinose vendette che afflissero in ogni tempo le generose e forti popolazioni della Gallura, e specialmente di Aggius, le quali trascesero negli odi, anche per colpa dei Governi che le trascurarono sempre[32].

Se le *cause leggere* riaffiorano esplicitamente nei versi di *Disamistade*[33] («Si accontenta di cause leggere / la guerra del cuore»), Farci individua nello scenario prospettato in incipit una puntuale corrispondenza con la cerimonia delle *Paci*:

> Che ci fanno queste anime
> davanti alla chiesa
> questa gente divisa
> questa storia sospesa.
> A misura di braccio
> a distanza di offesa

[31] Il corsivo è mio.
[32] Enrico Costa, *Il muto di Gallura*, Nuoro, Il Maestrale, 2019, p. 17. D'ora in avanti, per quanto concerne le citazioni ritagliate dal romanzo, verrà data solo l'indicazione della pagina.
[33] Termine sardo il quale fa appunto riferimento all'inimicizia che dà nutrimento alla faida.

che alla pace si pensa
che la pace si sfiora.

Due famiglie disarmate di sangue
si schierano a resa
e per tutti il dolore degli altri
è dolore a metà.

La 'cerimonia delle paci', nelle consuetudini delle piccole società agropastorali sarde dell'epoca, rappresentava un tentativo di spezzare il circolo vizioso della faida, poiché si proponeva di favorire una riconciliazione fra le famiglie rivali:

> Da una parte e dall'altra, divise in due schiere, a dieci passi di distanza, erano due lunghe file di avversari: a destra del frate i coniugi del Vasa, con a capo Pietro, a sinistra quelli del Mamia, guidati da Michele Pileri. […] E doveva essere uno spettacolo imponente, vedere quella moltitudine composta d'uomini e donne, di vecchi e di giovani, di fanciulli e di bambine – tutti là, intorno a quella chiesa in rovina e col tetto a metà smantellato, posta nel centro di un campo estesissimo dal quale si domina uno stupendo orizzonte! (pp. 104-105)

Muto di Gallura è appellativo di Sebastiano Tansu, il famigerato bandito nato il 29 ottobre del 1827 il quale fu protagonista della feroce faida che dal 1849 al 1856 tinse di sangue strade e campagne di Aggius. La *disamistade* provocò in quegli anni, secondo quanto rileva Costa, una settantina di morti – e fra questi non era esiguo il numero attribuito, a torto o a ragione, alla mira infallibile del Muto. La storia pregressa del villaggio gallurese era già stata contrassegnata da vari accadimenti cruenti, tant'è che – fra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo – i rappresentanti del governo piemontese avevano suggerito di raderlo al suolo: una soluzione che rivela l'inettitudine delle istituzioni a rapportarsi non solo a quel codice non scritto che regolamentava le dinamiche della faida, ma anche alla realtà socioeconomica dell'Isola.

La progressione romanzesca prende abbrivio dalla più tenera infanzia di Bastiano, quand'egli era sbeffeggiato e veniva quindi emarginato dagli altri ragazzini a causa del suo mutismo: il piccolo si forma dunque in una palestra di vita che lo educa e lo giustifica a coltivare la vendetta. La faida viene invece innescata dalla rottura di un fidanzamento. Piena responsabilità se l'assume Pietro Vasa, cugino di Bastiano, il quale tradendo la promessa fatta a Mariangiola – e al (quasi) suocero Antonio Mamia − dà il fuoco alle polveri: i due capifazione diventeranno i principali ispiratori e le menti operative nella trama dei delitti.

Dopo anni macchiati di lutto da un'orrida catena di omicidi, che non risparmia donne e ragazzini, le paci del 26 maggio 1856 sanciscono la riconciliazione delle famiglie Vasa, Mamia e Pileri; lo spirito sanguinario del Muto sembra vada placandosi anche a seguito del suo innamoramento per la giovanissima Gavina, figlia del pastore Anton Stefano Pes[34]. È un amore senza speranza, se consideriamo che la famiglia non avrebbe mai concesso Gavina in sposa a un latitante segnato (secondo la logica del contesto cui apparteneva) da una menomazione fisica: la ragazza difatti si fidanzerà con un cugino, suscitando il definitivo imbestiarsi del Muto il quale finirà per uccidere Anton Stefano, uno «dei più rispettabili pastori della Gallura, caro a tutti per bontà di cuore» − peraltro col rischio concreto di innescare una nuova spirale di ammazzamenti.

L'epilogo del romanzo – in assenza del cadavere del Muto e di notizie storicamente certificabili – è aperto a più soluzioni. D'altra parte, se ad alimentare il mito del bandito furono, fin da principio, le lacune nella trasmissione delle informazioni, l'explicit del movimento narrativo tende a sua volta a confezionare il mistero, piuttosto che a fare chiarezza: difatti il mito ha continuato attivamente a produrre le sue varianti, come s'è visto, in nuovi allestimenti finzionali. Fatto sta che nella primavera del 1858 Bastiano Tansu si volatilizzò o per propria

[34] Il quale, in più di una circostanza, aveva dato rifugio a Bastiano durante la latitanza.

iniziativa, o perché qualcuno decise di sbarazzarsi d'un personaggio scomodo, il quale minacciava la ritrovata armonia comunitaria.

Nel complesso si tratta dunque d'un romanzo che muove da una delineata base storica, con una cernita di avvenimenti ben documentabili, la cui materia è tuttavia cospicuamente alimentata dalle confidenze dei compaesani di Bastiano Tansu che la voce narrante – fin troppo presente, con il suo timbro riconoscibilissimo nell'arco di tutta la parabola narrativa – dichiara di aver raccolto a distanza di qualche decennio[35]. Quando insomma il mito aveva già iniziato a lievitare, a livello popolare, producendo una varia teoria di leggende: si tratta di testimonianze che, seppure appaiano affidabili, vanno comunque accolte col beneficio del dubbio, anche perché è assai probabile che il romanziere le abbia recepite in modo conforme alla propria strategia operativa, per esempio ricamando sulla veste del bandito la vicenda sentimentale[36] del Muto innamorato.

Nel frattempo il narratore palesa un'intraprendenza degna del più solerte documentarista, spingendosi non solo a interrogare gli abitanti di Aggius ma addirittura a perlustrare i luoghi della latitanza:

> Negli ultimi giorni di luglio dello scorso anno (1883) volli fare la salita del monte della Crocetta per esaminare i luoghi ch'io voleva descrivere. È impossibile immaginare i disagi ed i pericoli cui si va incontro, arrampicandosi lassù, per quei massi giganteschi che ad ogni istante minacciano precipitarvi addosso. (p. 35)

Nel fervore della ricerca, non rinuncia ad adottare il punto di vista del demologo interessato a valorizzare il materiale folclorico reperibile in loco; per esempio quando entro la formula del reportage dà ospitalità alle leggende sul diavolo:

[35] Confidenze che vengono introdotte nel tessuto finzionale con la formula rituale «Questo fatto mi venne riferito […]».
[36] Un 'trattamento' della figura del fuorilegge che non stupisce: accadrà ancora negli anni Venti del Novecento per un altro famigerato bandito, ovvero Samuele Stochino da Arzana.

> Una tradizione popolare (che corre tuttora sulla bocca dei vecchi) narra, che il diavolo abitasse un tempo sulla vetta di questo Monte [il Monte della Crocetta]. Egli, di tanto in tanto, si compiaceva d'affacciarsi ai massi di granito per guardare con occhi di fuoco il sottostante villaggio.
> In quei giorni nefasti sentivasi soffiare un vento gagliardo, che, pur venendo da levante, recava dal Limbara ricoperto di neve il suo alito glaciale. E mentre gli abitanti d'Aggius si sentivano il corpo intirizzito, il diavolo alla sua volta soffiava sulle anime loro, suscitandovi pensieri d'odio, di vendetta, di sangue.
> Si diceva che gli aggesi fossero in origine d'indole serena e tranquilla e che lo spirito infernale, volendo dannare le loro anime, avesse preso stanza nella reggia di granito, ch'era in cima del monte; e si compiacesse, nelle notti insonni, di tribolare quei poveretti.
> Le vecchie tremavano di paura nel loro letto, e recitavano il rosario sotto le coltri, mentre il vento furioso urlava dalle fessure delle imposte. Il figlio dell'inferno, non potendo chiudere occhio, si divertiva a turbare il sonno dei figli della terra. (pp. 32-33)

Condotto con discreti accorgimenti mimetici, si respira nel brano quell'atmosfera che appartiene alla tradizione del racconto orale, la quale assecondava nell'ascoltatore il piacere dell'inquietudine vissuta al tepore del camino, come accadrà di lì a poco nelle novelle della nuorese Grazia Deledda – penso per esempio a *La festa del Cristo* dove tanta parte giocano le leggende popolari sul 'diavolo cavalcante'.

La latente presenza demoniaca (che poi riaffiorerà in maniera eclatante nel finale) fa dunque parte del bagaglio di credenze o superstizioni, nate all'interno del villaggio, che l'autore immette nel circuito della finzione. Ed è uno degli ingredienti che contribuiscono a ibridare la formula del romanzo storico – così come la resa del paesaggio che, nella sua mutevolezza cromatica, è fino a un certo punto vincolata alle variabili meteorologiche se è invece scandita dall'evoluzione nello stato d'animo dei protagonisti; oppure il frequente ricorrere alla prolessi, o ad altro genere di 'sintomi' narratologici che segnalano uno sviluppo di segno negativo: per tutti questi aspetti lo scrittore sassarese anticipa

una parte cospicua della novellistica deleddiana in direzione di una resa non realistica ma prossima alla rappresentazione fantastica:

> Era uno degli ultimi giorni di Marzo. Le punte del Giugantino, ricoperte di neve, spiccavano nettamente nel cielo nerissimo, il quale somigliava ad un manto funereo steso sulla Gallura.
> Lontan lontano udivasi un urlo cupo, prolungato, lamentoso. Pareva l'urlo d'una lupa che chiamasse al covo i lupicini, per metterli al sicuro dalla tempesta imminente, annunziata da un improvviso acquazzone.
> Le aguzze creste dei monti d'Aggius […] erano ad un tratto scomparse sotto una nuvola nera. Avresti detto che sulle punte maledette si covasse un delitto che si voleva nascondere all'occhio degli uomini. Il diavolo si compiace di lavorare nel mistero degli uragani. (p. 216)

La differenza la fa ovviamente la coesione strutturale che contraddistingue la migliore produzione dell'autrice nuorese[37], pagine nelle quali la materia etnografica, che la scrittrice aveva lasciato decantare fin dalla stagione delle collaborazioni con Angelo De Gubernatis, si fonde perfettamente e non di rado costituisce l'anima del movimento narrativo – mentre negli scritti di Costa lo appesantisce[38].

Per tornare allo specifico del romanzo *Il muto di Gallura*, va osservato come l'intero impianto del racconto venga predisposto per investire i protagonisti di un ruolo che apparterrebbe all'(anti)eroe tragico.

[37] Altro tratto che vale la pena rilevare è quella prima embrionale forma di rappresentazione letteraria della Sardegna come isola selvaggia e a tratti esotica − che diverrà poi in Deledda una sorta di consapevole marchio di fabbrica – confezionata per le aspettative e il gradimento di un pubblico che iniziava a essere non più solo isolano. Con riferimento a Deledda, l'antropologo romanziere Giulio Angioni aveva coniato il termine di autoesotismo, e aveva chiamato in causa anche il collega Alberto Maria Cirese a proposito della difficoltà (che coinvolge l'autrice nuorese come gli intellettuali sardi del periodo postunitario) di allacciare un dialogo culturale fra l'isola e la penisola a partire da una distanza che è molto più che geografica − ovvero da una alterità che si percepiva più accentuata rispetto alle altre regioni d'Italia: cfr. Giulio Angioni, *La narrativa sarda recente: uno sguardo dall'interno*, in «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», Literature 8.2. (2017).

[38] Anche perché lo scrittore sassarese tende di suo a spezzare il ritmo degli accadimenti per introdurre digressioni o aneddoti, con esiti che non sono sempre felicissimi.

Come un'*Iliade* in formato minore, in effetti, all'origine del bagno di sangue, il quale ha procurato alla comunità di Aggius sette anni di lutti, c'è l'amore di due donne, prima Mariangiola e poi Gavina:

> Potenza della bellezza e dell'amare, supremi cardini della creazione! La natura si è rivelata in tutta la sua vigoria nella campagna gallurese; ha estrinsecato la sua forza nei massi incrollabili di granito, nelle querce secolari e nella robustezza degli uomini. Ha voluto però dare alle donne un'avvenenza, una grazia e un fascino tali da poter col lampo ardente delle pupille, fulminare i più forti figli della Gallura! E furono appunto due deboli e belle creature quelle che suscitarono l'acerba guerra che per sette anni sparse il terrore ed il lutto di quelle pittoresche regioni che sono la parte più eletta dell'isola nostra.
> Ma l'ira che tutto distrusse e seminò la morte, rispettò la bellezza […]. (p. 233)

E come accade nell'epica, o nella tragedia antica, tocca in questo caso a Bastiano Tansu essere consegnato a un destino irreparabile:

> La sua strada era stata tracciata dal destino, né titubò un istante ad ubbidire alla voce insistente e misteriosa che dal fondo della sua coscienza lo eccitava al delitto. (p. 82)

La parabola del Muto è dunque inscritta nell'abbrivio, la prolessi predispone a beneficio del lettore una teoria di segnali che, di volta in volta, anticipano lo scioglimento della trama: la vicenda del Muto (e non solo la sua) viene così inquadrata entro una cornice d'ineluttabilità – il copione, del resto, è dettato dalla logica stringente che dirime la faida. Non si può eludere l'evidenza per la quale il dolore degli altri è sempre, come recita un verso della canzone *Disamistade*, «dolore a metà»:

> Uccidere una donna, una vecchia cadente! A che dunque è ridotta la nostra Gallura? Miserabile razza dei Mamia! il tuo valore non consiste che in simili imprese; ma ben altro è il nostro! […] Vigliacchi, vigliacchi, vigliacchi!

> Così esclamava Pietro, accecato dal furore: e gli facevano coro i componenti la sua fazione; ma tutti dimenticavano che la prima vigliaccheria l'avevano commessa i loro, assassinando un povero fanciullo quattordicenne. L'uomo però non è che un egoista e nel misurare l'oltraggio ricevuto, dimentica facilmente quello che egli ha recato ad altri. (pp. 94-95)

Il romanzo solleva un'ultima, insidiosa questione concernente la contrarietà che l'autore riserva ai provvedimenti precipitati dal governo piemontese[39] sulla realtà isolana: disposizioni astratte o autoritarie determinavano esiti spesso controproducenti. Per un verso la voce narrante dava conto della soluzione drastica prospettata dai rappresentanti del potere sabaudo in riferimento all'annoso problema del banditismo nei territori montuosi della Gallura – cui s'è fatto cenno. Per altro verso è sintomatico il trattamento che viene riservato, entro i confini della finzione, ai rappresentanti delle forze dell'ordine, nello specifico i carabinieri: come accade, peraltro, in altre opere della letteratura italiana postunitaria (penso al caso emblematico delle *Avventure di Pinocchio*), lo scetticismo nei confronti dei garanti della legalità può essere un segnale, se non di manifesta sfiducia, certo di disincanto rispetto agli esiti del lungo processo risorgimentale.

Ne *Il muto di Gallura* il discorso indiretto libero tende a rimarcare l'estraneità dei gendarmi rispetto al corpo sociale della piccola comunità gallurese, che esplicitamente li avversa[40]:

> Era mai presumibile che il muto avesse pensato alla possibilità delle nozze? Dove avrebbe potuto celebrarle? Dove avrebbe fabbricato il suo nido d'amore, sicuro di non venir disturbato? Dove mai si sarebbero potuti cacciare i due colombi innamorati per scongiurare le ricerche e gli assalti degli avvoltoi, celati sotto la divisa del carabiniere? (p. 123)

[39] La linea cronologica della finzione narrativa precede l'unità d'Italia.
[40] Il flusso di opinioni appartiene a sorelle e madre di Gavina e dà conto di quanto sia inverosimile, dal loro punto di vista, il sogno d'amore di Bastiano.

Nell'impostazione corale, anche il dialogo offre una diretta testimonianza della diffidenza nei confronti delle istituzioni che innerva la coscienza comunitaria – una diffidenza che deriva certo dalla storia recente, ma anche dalla memoria sedimentata di pratiche spregiudicate:

> – Pietro Vasa lasciarsi cogliere così? È impossibile! Sotto c'è del torbido.
> – Qualcuno, certo, avrà guidato i carabinieri.
> – Questione di vendetta.
> – E i carabinieri, al solito si saranno vantati del bel colpo!…
> – Il qual colpo, si capisce, non verrà loro contrastato dal vero feritore…
> – Cosa vecchia! (p. 226)

Per converso, quella stessa comunità mostra «compassione» nei confronti del «bandito»[41] – che corpo estraneo evidentemente non è:

> Quell'uomo faceva orrore e compassione. Egli volgeva gli occhi all'intorno, fissandoli ferocemente sulla folla immensa che lo attorniava, e che a stento veniva trattenuta dai carabinieri.
> Tutte le finestre e le porte della via Runzattu erano gremite di teste umane. Gli abitanti di Tempio erano accorsi frettolosi a vedere quell'uomo – non tanto il forte bandito della Gallura, quanto la causa prima della sanguinosa inimicizia ch'era durata oltre sette anni, e che aveva immolato più di settanta vittime.
> Eppure, quell'uomo insanguinato, pallido, lacero, legato come una belva ai polsi ed alle braccia, strappò molte lacrime di compassione in quella memoranda giornata! (p. 228)

Un passaggio chiave nel *Muto di Gallura* delinea un ritratto retoricamente orientato dedicato a coloro i quali amministrano il territorio dispensando giustizia con volto severo e tuttavia trascurano quei servizi e infrastrutture che dovrebbero definire un civile consorzio (il fenomeno del banditismo è una diretta conseguenza di quest'impo-

[41] Si tratta di Pietro Vasa, uno dei diretti responsabili della faida – di cui s'è dato conto in precedenza.

stazione dei rapporti fra centro e periferia). Mentre il discorso transita dal puntiforme individuo Bastiano all'intero villaggio, il punto di vista dell'intellettuale sassarese s'incarna nell'appassionata digressione della voce narrante:

> La società ha creato il maestro ed il giudice; il primo perché insegni le buone regole del vivere civile − il secondo perché applichi gli articoli del codice ai trasgressori delle leggi sociali. Ma il muto, a cui il giudice applicava le pene, aveva egli fruito, o poteva fruire degli insegnamenti del maestro? A qual coscienza doveva attingere Bastiano i sentimenti nobili − egli nato sordo e muto, cresciuto nella miseria e nell'ozio, gettato in mezzo ai boschi, e condannato a vivere ramingo con l'odio nel cuore e l'urlo della fiera sulle labbra? Qual concetto poteva egli formarsi dei diritti e dei doveri sociali?
> I diritti ed i doveri li aveva ben esercitati con lui la giustizia umana, quando per punirlo lo aveva perseguitato di balza in balza, di monte in monte. Ma, non so se il miglior vanto della legge consista proprio, come si crede, nella superba scritta incisa sopra il banco dei giudici! Se è vero che la legge è *uguale per tutti*, è vero altresì che non tutti sono uguali davanti alla legge; e la ragione potrebbe essere questa; che il Codice è uno e gli uomini sono molti! (pp. 212-213)

La perfezione formale di quel piccolo capolavoro cui si accennava, la canzone *Disamistade* di Fabrizio De André, credo consista proprio nella levigata sintesi per cui una secolare questione può essere distillata, a mo' di epigrafe, in una manciata di versi:

> E una fretta di mani sorprese
> a toccare le mani
> che dev'esserci un modo di vivere
> senza dolore.
> Una corsa degli occhi negli occhi
> a scoprire che invece
> è soltanto un riposo del vento
> un odiare a metà.

E alla parte che manca
si dedica l'autorità.

Che la disamistade
si oppone alla nostra sventura
questa corsa del tempo
a sparigliare destini e fortuna.

[A.C.]

§ 3.

Salvatore Farina

Il tesoro di Donnina

Oramai relegato fra gli autori minori nei manuali di storia letteraria, Salvatore Farina[42] fu indiscutibilmente uno dei romanzieri italiani più popolari del secondo Ottocento. Nacque a Sorso il 10 gennaio del 1846; rimasto presto orfano della madre, Chiara Oggiano, ancora adolescente lasciò la Sardegna per seguire il padre Agostino a Casale Monferrato − trasferimento motivato da ragioni professionali. Dopo il liceo a Pavia e la laurea in legge a Torino, è a Milano – dove si era stabilito con la moglie Cristina − che prende abbrivio una vivace carriera giornalistica; inoltre, se già da studente aveva firmato le sue prime prove letterarie (novelle e poesie), è nel 1867 che venne pubblicato, nel capoluogo lombardo, il suo primo romanzo *Cuore e blasone*.

In quegli anni stringe un rapporto d'amicizia con Igino Ugo Tarchetti: per quanto fondamentalmente estraneo alle atmosfere culturali della Scapigliatura lombarda – e in generale piuttosto diffidente nei confronti delle etichette letterarie – in seguito alla morte del collega sarà proprio Farina a terminare (con riferimento al capitolo XLVIII) l'incompiuto romanzo *Fosca*.

Sempre a Milano collaborò con gli editori Treves e Sonzogno come traduttore, riduttore di libretti teatrali, redattore di riviste. Di rilievo è in effetti la sua attività di animatore culturale che svolge anche attra-

[42] È possibile consultare una delle più articolate biografie di Salvatore Farina nel *Dizionario Biografico degli Italiani* in versione online all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-farina_%28Dizionario-Biografico%29/. La voce dedicata a Salvatore Farina è curata da Lucia Strappini.

verso la direzione del periodico «Rivista Minima» (alla quale collaborarono Boito e De Amicis); numerosi i contributi pubblicati su «Nuova Antologia», «Giornale d'Italia», «Lo Scacciapensieri», «Fanfulla della Domenica».

Intanto prosegue prolifica la sua attività di romanziere: *Un segreto* (1869), *Il romanzo d'un vedovo* (1871), *Frutti proibiti* (1872). È del 1873 *Il tesoro di Donnina*, il romanzo che lo impone definitivamente all'attenzione del grande pubblico; segue la raccolta di novelle *Fante di picche* (1874), i romanzi *Amore bendato* (1874), *Capelli biondi* (1875), *Dalla spuma del mare* (1876). La sua fama ha ormai valicato i confini della Penisola, al punto che collabora con riviste straniere quali «Revue des Deux Mondes», «Magdeburgische Zeitung», «Deutsche Rundschau», «Revue Britannique»:

> Oramai Farina è divenuto, in giovanissima età, uno dei beniamini del pubblico; ad appena ventotto anni ha già composto oltre dieci romanzi, c'è addirittura chi lo definisce il 'Dickens italiano', e senza ombra di dubbio è uno dei massimi esponenti della letteratura 'd'intrattenimento', come veniva definita allora. I suoi romanzi escono con una regolarità sorprendente, frutto di una vena creativa estremamente fertile; e, cosa ancor più sorprendente in un paese la cui letteratura era poco conosciuta all'estero, vengono tradotti in molte lingue europee, ma specialmente in tedesco, e poi anche in francese, inglese, spagnolo, portoghese, sloveno, boemo, olandese, ungherese[43].

Selezionate entro la sua inesauribile vena narrativa, vale la pena ricordare la raccolta di novelle *Mio figlio!* (1881), che conferma la preferenza tematica e ideologica accordata alle vicende di vita familiare, il romanzo specificamente dedicato alla Sardegna *Amore ha cent'occhi* (1883) e, per concludere, i tre volumi autobiografici pubblicati con il

[43] Michele Giocondi, *I best seller italiani 1861-1946*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2011, p. 74.

titolo *La mia giornata*: ovvero *Dall'alba al meriggio* (1910), *Care ombre* (1913) e *Dal meriggio al tramonto* (1915).

Morì il 15 dicembre 1918 e fu sepolto nel cimitero monumentale di Milano.

Inquadramento storico letterario

Come accennato poc'anzi, dal 1875 al 1883 Salvatore Farina ebbe la direzione della «Rivista Minima di Scienze, Lettere ed Arti». È durante la sua guida che sul mensile venne pubblicata la novella (o «abbozzo di racconto») di Giovanni Verga oramai universalmente nota come *L'amante di Gramigna*[44]:

> il che spiega perché Verga abbia proprio a lui indirizzato la celebre lettera programmatica che si legge appunto in apertura della novella («Caro Farina, eccoti non un racconto…»). Ma va detto che Farina, per quanto si sia trovato destinatario d'uno dei testi teorici più celebri e più citati del realismo narrativo di secondo Ottocento, è lontanissimo – lui, romanziere d'intrattenimento a grandi tirature, di taglio educativo, edificante e moralistico − dal condividere la posizione di Verga. Anzi è scrittore fatto apposta per non intenderla, quella posizione, come mostrano le sue recensioni (tutte sulla «Rivista minima») a cose verghiane (*Eva*, agosto 1873; *Nedda*, giugno 1874; *Vita dei campi*, ottobre 1880; *Novelle rusticane*, gennaio 1883). Esemplare la recensione a *Vita dei campi*, dove Farina nulla dice delle novelle […] e molto dice invece per mostrare, con malcelata asprezza, di non condividere in nulla quanto Verga ha sostenuto nella lettera-prefazione che gli ha dedicato («un novelliere privo di garbo narrativo […] ha messo innanzi questo infelicissimo dogma, che l'autore deve nascondersi, e non entrare mai in mezzo fra i lettori e i personaggi»)[45].

[44] Originariamente con il titolo *L'Amante di Raja*.
[45] Gino Tellini, *Salvatore Farina. Sulle «Novelle rusticane» [1883]*, in *Verga e gli scrittori: da Capuana a Bufalino*, a cura di Id., Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, p. 40.

In effetti, al di là del rapporto personale con Verga, l'intera produzione dello scrittore sardo, caratterizzata da trame sentimentali di chiara impostazione moralistica − appena mitigata da un'attitudine umoristica che l'autore declina mediante l'interfaccia letteraria, ovvero una voce narrante fin troppo presente e incalzante − si allontana decisamente dalle latitudini del verismo già delineate nell'*Amante di Gramigna*:

> La sua prosa lo pone nell'ambito della 'buona' letteratura borghese del Barrili, del Bersezio, del Castelnuovo, e in parte anche del De Amicis, con il quale ebbe rapporti di lavoro nel mondo delle riviste. Come loro, egli cercò di creare un codice morale e ideologico di riferimento nazionale, si mosse nell'ottica del 'fare gli italiani' cui il D'Azeglio alludeva come prima necessità del nuovo stato. E questa volontà morale e didascalica, presente nelle storie che lui componeva per il vasto pubblico borghese, rappresenta un indubbio motivo di attrazione per i lettori[46].

Se mantiene un atteggiamento prudente (e per certi versi 'conservatore') nel trattare le questioni cruciali sollevate dal verismo entro i margini del dibattito nazionale, Farina si rivela tuttavia un'autorevole figura di riferimento per gli intellettuali sardi − in particolare, va posta in rilievo l'amicizia con Enrico Costa: fu insomma una sorta di mediatore capace di veicolare le nuove correnti culturali e letterarie a uso e consumo di un pubblico, quello isolano, che negli ultimi decenni del secolo attraversava un ragguardevole processo di crescita, per quel che concerne il numero e la competenza dei lettori:

> L'autorevolezza e lo spessore delle posizioni del Costa derivavano anche dai rapporti con figure ed esperienze della penisola. Importanti furono in particolare i rapporti con Salvatore Farina, sardo integrato negli ambienti culturali milanesi rimasto legato alla Sardegna, che con la sua influenza e con le sue collaborazio-

[46] Michele Giocondi, *I best seller italiani 1861-1946*, cit., pp. 74-75.

> ni ai giornali isolani contribuì alla dinamica dei dibattiti letterari ed a caratterizzarli in direzione di un realismo moderato[47].

Un *realismo moderato* poiché risulta, in ultima analisi, fondato sull'osservazione di una quotidianità vissuta da personaggi appartenenti al ceto medio oppure filtrata da una messa a fuoco a sua volta paternalistica e borghese: una realtà per certi aspetti addomesticata con gli strumenti della finzione narrativa, da contrapporre alla deriva (è il punto di vista di Farina) naturalistica e verista che iniziava a mutare la storia del romanzo in Italia.

Non fosse che, nelle pagine migliori, l'autore è capace di svelare lucidamente le piccole e grandi ipocrisie che governano le relazioni sociali e vorrebbero ambire a pacificare quello stesso mondo: il gioco del simulare e dissimulare.

L'approfondimento: il romanzo Il tesoro di Donnina *(Milano 1873)*

Il romanzo che consegna Farina alla ribalta nazionale, per il convergere di gusto del pubblico e qualificata opinione della critica, è sostanzialmente incentrato sulla vicenda di due ragazzi, Donnina e Ognissanti, accomunati dall'infelice circostanza per la quale non ebbero conosciuto i rispettivi genitori, ma seppero trovare conforto nell'affetto reciproco: una promessa d'amore che dura nel tempo a dispetto di un forzato distacco che si fa oggettiva distanza fisica (la quale, nel romanzo, è anche la vertigine socioeconomica che separa la grande città dal borgo di provincia[48]). Patiscono inoltre l'incapacità dei rispettivi

[47] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, La biblioteca di Medea, Cagliari, UNICApress, 2022, p. 5.

[48] Alla genuinità senza fronzoli e un po' sprovveduta dei campagnoli si contrappongono – nel romanzo – l'artificiosità, la rapacità smaliziata, le ambizioni sconfinate e soprattutto le maschere vincolate ai ruoli che dirimono i cerimoniali in voga nella grande città. Se non fosse che Farina evita gli schematismi banali e non esita a promuovere il ventaglio di opportunità che solo il vasto e moderno consorzio umano può dispiegare, prospettando una transizione vertiginosa dalla miseria alla 'professione' dignitosa – magari per grazia di qualche gentiluomo benefattore.

genitori putativi − troppo condizionati da vincoli astratti imposti dai codici dei rispettivi contesti culturali − di rapportarsi alla naturalezza e sincerità dei loro sentimenti.

A suo tempo Donnina era stata accolta da Ciro, un vecchio e bonario maestro di scuola rurale, mentre Ognissanti si trovava sotto l'ala protettiva del suo (secondo) padre adottivo Fulgenzio, direttore di un ospizio di «pazzi» a Milano. Fa da contorno ai protagonisti una teoria di personaggi ben abbozzati da un punto di vista psicologico. Tra questi Serena è la figura (un po' stereotipata) della 'donna con un passato'[49]: desiderata da tutti, negli eleganti salotti milanesi è alla ricerca del miglior partito cui *vendersi*. D'altra parte, è a lei che l'autore concede un copioso flusso di coscienza: al lettore arriva di riflesso, mediato o dall'uso della forma epistolare o dall'intervento del narratore che la suscita dandole del 'tu' – una soluzione funzionale a mostrare il tortuoso e sofferto percorso che conduce alla colpa e al tradimento. Ma anche altrove, Serena si ritaglia paradossalmente un intransigente ruolo morale proprio mentre interpreta il ruolo di feroce e cinico pubblico ministero di se stessa:

> Io non mi do, interruppe Serena con tono indifferente, mi *vendo*[50].
>
> Fa di *venderti*[51] caro, mi ripeteva la mia nuova saggezza e sarai onorata. Gli uomini ingiuriano i piccoli mercati, applaudono ai grandi; inflessibile colla colpa coperta di cenci, si piegano in arco quando passa la colpa coperta di velluto. (p. 202)

S'innamora di lei il poeta Maurizio: capace, come vedremo, di aprire nel tessuto narrativo qualche barlume di metaletterarietà, nel gruppo dei personaggi principali spicca poiché è mosso dalle sue irrisolte contraddizioni: anch'egli appare condizionato da un passato che lo tormenta e gli conferisce quell'aura di sofferenza che lo rende fun-

[49] Che il lettore scoprirà, in corso d'opera, essere un passato scabroso.
[50] Salvatore Farina, *Il tesoro di Donnina*, Milano, Libreria editrice G. Brigola, 1878, p. 197; da ora in avanti si darà solo l'indicazione del numero di pagina.
[51] Qui e sopra, i corsivi sono miei.

zionale a innescare l'irrinunciabile risorsa dell'agnizione: si tratta in effetti del vero padre di Donnina.

Se nei dialoghi traluce l'impianto quasi da commedia, animata da una schermaglia d'argomento sentimentale e spesso governata da un patetismo ancora d'impronta romantica, il tessuto testuale ha invece nelle sue parti narratologicamente discriminanti la struttura di un romanzo epistolare: nel senso che l'inserto in forma di lettera predomina in quelle sequenze che, metaforicamente parlando, dischiudono gli armadi dove son stati nascosti gli scheletri più imbarazzanti; oppure svelano inaspettati rapporti affettivi o parentali, e quindi sono decisive nell'evoluzione drammatica dell'intreccio. Da ciò consegue, evidentemente, il dominio prospettico dell'analessi, ovvero la ricostruzione a posteriori che sollecita il lettore all'indagine sociale/familiare: se non viene porta nella modalità del resoconto epistolare, allora è proposta attraverso l'altra opzione del racconto dentro il racconto.

Il narratore è ancora l'onnisciente voce (fin troppo) prossima al punto di vista dell'autore: almeno su questo piano non è in atto alcuna forma di dissimulazione. Persiste, in definitiva, il rischio di una visione monolitica di quell'umano consesso: la buona capacità d'introspezione psicologica può solo fino a un certo punto celare che tutti gli attanti sono indirizzati da una stessa logica verso un'impostazione retorica similare, a prescindere dalla collocazione delle varie pedine sulla scacchiera – il risultato è che ciascuno gronda nobiltà d'animo anche quando parla dall'abisso dell'abiezione dove le scelte di vita l'hanno precipitato. Per ciascuno di loro, insomma, esiste pur sempre la possibilità d'una redenzione, e l'analessi è dunque funzionale (in virtù di una nuova e matura consapevolezza) a preparare una soluzione positiva che esaurisca la catena di avvenimenti, consentendo di ricondurre le deviazioni del passato a una misura di ragionevolezza.

Le vicende individuali, d'altra parte, vanno proiettate sullo sfondo storico-politico che ci viene implicitamente prospettato – il contesto del giovane stato italiano appena unificato – il quale sembra sia in grado di

garantire nuove opportunità anche agli ultimi (gli orfani, nel caso specifico) seppure non in virtù di un concreto piano operativo, ma grazie alla buona disposizione d'animo della borghesia 'illuminata'.

A conferire una maggiore varietà, a una materia che altrimenti rischierebbe d'implodere per eccesso di gravità, interviene la leggerezza di una scrittura briosa, che (almeno a tratti) sciorina una discreta varietà di gradazioni del comico, dalla facezia al sarcasmo fino al limite del caustico. Una scrittura che trova il suo mordente nella complicità del lettore, alla cui arguzia il narratore si rivolge esplicitamente – conformandosi a una strategia che non è affatto raro riscontrare a quell'altezza cronologica e che, anche in relazione alla letteratura sarda coeva, consente di accostare l'opera di Farina al romanzo *Roccaspinosa* del cagliaritano Ottone Bacaredda, pubblicato a Genova appena un anno dopo.

L'impianto della narrazione è dominato (come forse si sarà già intuito) dalla legge della specularità: i personaggi tendono a disporsi in coppie simmetriche e/o oppositive: è una modalità che coinvolge per esempio i due giovani orfani Donnina e Ognissanti anche in relazione al carattere dei rispettivi genitori adottivi. Inoltre, l'antinomia personificata dai due corteggiatori di Serena, il poeta Maurizio e il banchiere/milionario/bancarottiere Redi, profila uno dei nuclei ideologici del romanzo. A dar conto dell'ampia portata dei valori messi in gioco − compresi fra l'utile e il gesto gratuito, purezza ideale e mercimonio – è l'amara riflessione di Maurizio, incardinata sull'antitesi fra acume speculativo-finanziario e genio poetico:

> E chi ti dice se più valga lo appaiare due endecasillabi ed il mettere in prosa elegante ciò che ti frulla per il capo, ovvero la speculazione profetica che ha l'occhio al rialzo ed al ribasso, e la dotta fiducia che accetta allo sconto una cambiale? E che fan di buono le tue strofe e la tua prosa, quando non fanno del marcio? E poi, via, perché questa sorta d'ingegno, letterario od artistico, pretende di andare innanzi all'altro? A condurre con garbo un negozio, a stringere i nodi della borsa quando è il momento buono, si richiede uno squisito acume d'intelletto; a fare che la lira, invece

> d'un soldo, ne renda due, occorre un'arte greca sopraffina. Tu te la intendi benissimo coi numeri del verso, ma io me la rifaccio coi numeri dell'abbaco; invertiamo le parti e ti farò ridere, e mi farai ridere; ma io riderò più forte ed il coro farà eco al mio buon umore. (p. 206)

Per amore Maurizio perde il senno – e così pure il primo genitore adottivo di Ognissanti smarrisce le sue facoltà raziocinanti (ma incalzato da eventi ben più tragici, come si vedrà); tuttavia il padre di Donnina è il pazzo che riacquista il senno: torna padrone di sé nel momento in cui fa i conti col proprio passato e si sforza di porre rimedio ai propri errori. Ospite da tempo della 'casa dei matti' è d'altro canto il marito di Serena (dato per morto, per buona parte del romanzo), il quale fu reso folle dal tradimento di lei: il pentimento finale di Serena, che riprende il suo posto accanto al coniuge per recargli almeno un po' di conforto, consegna il romanzo a un finale lieto che esonda fino a coinvolgere quasi tutta la schiera dei protagonisti, fino al rischio di apparire stucchevole. Esso è tuttavia conforme all'impostazione etica che, come si diceva, è il primo movente dell'intera operazione romanzesca: sono tutti personaggi con un passato, ma a ciascuno capita l'opportunità di riconciliarsi con se stesso, purché rientri nell'alveo dei valori familiari che aveva precedentemente ripudiato.

Tuttavia, il confine fra normalità e follia – o fra una ragionevole condotta di vita e la sua perversione – resta una soglia insidiosa, ove si consideri che non è data in ogni circostanza l'opportunità di discernere. È sintomatico che il *Tesoro di Donnina* solleciti il lettore, fin dalle prime pagine, a destreggiarsi fra la folla eterogenea che popola le sale e i corridoi di un ospizio per pazienti affetti da disturbi mentali:

> Si capisce all'insolito pigiarsi l'uno contro l'altro, all'aria di affaccendarsi che tutti pongono nel far nulla, che i loro spiriti lavorano irrequieti alla prospettiva d'un avvenimento aspettato. Laggiù è uno, il quale sfoga la sua impazienza pestando con un certo garbo un valzer di Strauss sopra un pianoforte verticale; qui un altro che cammina a gran passi fregandosi le mani e sor-

> ridendo benignamente ai fantasmi del suo pensiero. In verità, il viso più tetro della comitiva è quello del guardiano del luogo, il quale, seduto in un canto, sembra meditare sulla idea melanconica d'aver conservato la ragione, ed ha l'aria di sentirsi umiliato perchè non riesce a darsi saviamente la metà dello spasso di quei cervelli malati. (p. 9)

In altro luogo del testo, quando ormai il lettore s'è avvezzato a muoversi dentro i salotti della Milano d'alto bordo, il collegio dei matti viene posto dall'autore in esplicita relazione con la mondana corte meneghina degli affari socialmente rilevanti, il mercato delle relazioni umane dove tutto è fatto oggetto di compravendita − adulazione, invidia, vanità, egoismo… l'intero campionario dei sentimenti fatui, volatili come l'arte mediocre:

> Milano conta molti pazzi, ma i savi sono in maggioranza, e di questi ve n'ha che sarebbero terribili ragionatori sol che volessero darsi la pena di ragionare. Costoro sanno benissimo il valore delle derrate umane; ci è l'uomo che costa dieci e quello che costa cento. L'adulazione ha la sua tariffa ed è pagata per parlare; la maldicenza e l'invidia hanno la loro tariffa e si fanno pagare per tacere; la vanità compra e l'egoismo vende. A Milano come altrove ci sono donne che fanno pagare a mille il desiderio d'un solo e passano per cortigiane... e son riverite. Allora è la vanità che vende e la lussuria che compra. Al sole, alle stelle e alla luna i suoi di Milano non pensano mai, ed hanno ragione; alla miseria che geme, al dolore che tace nemmeno, e non hanno torto.
> Hanno una classe di gente pagata per guardare il sole e le stelle, ed un'altra per nascondere la miseria ed il dolore a buon mercato. Hanno uomini, e li pagano (poco) per pensare, per scrivere la prosa od il verso; uomini e donne per tenerli allegri e non lasciarli pensare, e li pagano molto. (p. 66)

La pazzia dell'individuo, colta nelle sue manifestazioni intrinseche come pure nelle relazioni tra singolo e umano consesso, può essere intesa come la conseguenza di una caduta vertiginosa, determinata oggettivamente da una serie di circostanze intollerabili predisposte

dal circuito dell'esistenza: è questo il caso della maggior parte degli inquilini del manicomio. Oppure, si tratta di quel genere di follia che spinge l'individuo ad affermarsi ad ogni costo (per esempio in ambito socio-economico), essendo alimentata da valori e passioni in linea con uno stile di vita volto al culto dell'utile e dell'effimero.

Nel primo caso è particolarmente significativa la vicenda[52] del falegname Paoluccio[53]. La teoria di tragedie familiari cui deve far fronte trasmuta l'esistente e i suoi istituti sociali in una forma di persecuzione sistematica – viene infine suggellata nell'icastica immagine del padre che prende le misure per inchiodare la bara destinata all'ultimo di cinque figli, morto come gli altri di un male incurabile:

> «Quando mastro Paolo ebbe riveduto il cadavere di suo figlio, parve acquistare una forza singolare, scese da basso, andò in bottega e si pose al lavoro.
> «Si cercò di allontanarlo, e nessuno osò chiedergli che cosa volesse fare. Io stesso compresi inorridito.
> «– C'è forse in paese un altro che faccia le bare meglio di mastro Paolo? chiese agli astanti; si mostri se ci è!
> «E continuava a pigliare le misure, ed a segare le tavole con sinistra energia. Ma quando ebbe preparato i pezzi e le commessure e volle inchiodarli, il primo colpo di martello parve cadergli sul petto, gli vennero meno le forze, e si gettò bocconi sul pancaccio, piangendo. (p. 154)

Poco oltre, le parole che mastro Paolo rivolge al figlio adottivo Ognissanti vanno intese come una dichiarazione di resa di fronte alla catastrofe della propria imperscrutabile solitudine:

> Non ci sono padri […] Padre! che ho io fatto per esser tuo padre? Ho forse pianto per te, ho preso la misura della tua bara? Muori anche tu e sarò tuo padre. (p. 161)

[52] Vicenda narrativamente autonoma che ci vien porta nella formula del racconto dentro il racconto.
[53] Si tratta del primo genitore putativo dell'orfano Ognissanti.

Dall'altra parte del campo, come si diceva, lo sguardo del narratore spazia a osservare il trionfo del contingente, cui in un amen si accompagna il tonfo di chi ha smarrito la ragionevolezza per aver inseguito la volatile consistenza di beni che finiranno per ammucchiarsi fra le valli della Luna. Del resto, a spalancare scenari quasi ariosteschi, in prossimità dell'epilogo, è il catalogo delle erranze formulato dal savio e ponderato dottor Parenti. Anch'egli appartiene alla prima fila dei personaggi, quella dei protagonisti, giacché non solo è ufficialmente investito del ruolo di medico dei «matti», ma soprattutto emerge nelle vesti del risolutore di problemi al servizio di persone che dovrebbero rientrare nella 'norma':

> di' che siamo pazzi da legare; e che a far bene i conti i più savi sono i matti. Tutto il tuo mondo a cui pensi, se pure vale che ci si pensi, banchetta oggi in comune, nè più nè meno di quel che fanno i nostri malati. Domani li ritroverai pazzi come prima: pazzi ambiziosi che sognano onori e grandezze e camminano sui trampoli della boria; pazzi libertini che corrono dietro ai piaceri; pazzi fanatici che si arrovellano nella politica; e pazzi annoiati che si consumano nell'inerzia, — tutta gente che ha un'idea fissa e le corre dietro finchè non inciampa nella propria fossa. (p. 363)

Il romanzo si conclude con il trionfo d'amore per i due giovani protagonisti e la loro riconciliazione con i rispettivi padri (adottivi o meno). L'autore decide tuttavia di mitigare il lieto fine con l'introduzione di un paio di elementi 'perturbanti': la morte della madre adottiva di Donnina (peraltro ormai vecchia) e l'accenno alla nuova impresa finanziaria dello spregevole banchiere Redi – come a dire che le leggi dell'economia purtroppo non si adeguano all'etica dei romanzi sentimentali.

Non sfugge all'arguto lettore l'evidenza per cui l'intreccio narrativo ha infine disegnato una struttura ad anello: incipit ed explicit si sovrappongono per il richiamo all'atmosfera e ai simboli della più importante liturgia familiare, quella del Natale:

> Gli è che la vita della città è oggi la vita del focolare; gli è che migliaia di uomini, i quali forse fino ad ieri non ebbero se non buo-

> ne o cattive passioni, si ricordano d'essere padri, mariti, fratelli, e di aver degli affetti: gli è che la società e la famiglia – due mondi che spesso roteano in un'orbita differente – si sono incontrate. (pp. 1-2)

Il lungimirante dottor Parenti enuncia un altro teorema che si poteva empiricamente ricavare anche dalla semplice osservazione degli elementi su cui s'incardina lo sviluppo romanzesco: la felicità il più delle volte è frutto di circostanze accidentali – il quadrifoglio che il giovanissimo Ognissanti regalò alla sua innamorata (il *tesoro* di Donnina, appunto) era in effetti un emblema della fortuna.

Al contrario, non è esposto al capriccio della sorte tutto ciò che è saldamente radicato nei valori famigliari, ai quali tende l'intero corpus delle opere di Salvatore Farina: nella prefazione della raccolta *Mio figlio!*, dedicata *A chi legge*, l'autore vergava una formula − quella della «piccola ma eterna epopea domestica» − che è il vero filo conduttore di un'intera parabola narrativa.

Un autore 'popolare', dunque, perché esalta uno dei valori in cui la borghesia di fine Ottocento, anche solo astrattamente, ancora si riconosceva. Tuttavia le pagine più sorprendenti de *Il tesoro di Donnina* sono quelle in cui vengono individuati i primi chiari sintomi del male che inizia ad intaccare e finirà per lacerare in profondità quello stesso organismo civile. Sono i brani che fanno riferimento a certo rampantismo o arrivismo senza scrupoli della parte più spregiudicata dell'alta società milanese. Quando all'industriosa laboriosità si sostituisce la finanza creativa che consente d'accaparrarsi lauti guadagni in breve lasso di tempo e quasi nessuno sforzo. Immagini stranianti che sembrano prefigurare il nostro tempo:

> Le meraviglie, i dolori, le gioie segrete che seguono ogni disastro finanziario, non entrano in questa narrazione. Alla Borsa nessuna meraviglia, chè lo stupore è degli inetti, ed il genio speculativo non ci dà tempo; un fallimento può essere una buona od una cattiva notizia per A o per B, alla Borsa non è che un *affare*.
> Nella stessa giornata abili calcolatori, tenendo conto di tutto, era-

no giunti alla convinzione che le rovine di quel magnifico edifizio che era stato la banca Redi, avrebbero appena potuto dare il due per cento ai creditori.
E ci fu un nobile cuore, il quale, a risparmiare a tanta gente noie e brighe interminabili, offrì di comprare i crediti ad uno e novanta; più tardi si disse sottovoce che il banchiere Redi faceva forse un fallimento di speculazione e riscattava egli stesso di soppiatto i suoi debiti. Tale sospetto, tassato in Borsa, produsse un fenomeno curioso e frequente, voglio dire che chi poc'anzi aveva venduto ad uno e novanta ricomperò a due e dieci.
E così le cose tornarono allo stato di prima, salvo che i creduli ed i timorosi aveano messo qualche spicciolo del loro borsello nelle tasche degli avveduti e degli arditi. In fondo le ruote delle banche non si muovono altrimenti.
I mille nodi che fan capo e si annodano sotto i suggelli delle porte d'un fallito, formano un'epopea che attende ancora il suo Omero.
Il colosso Redi, cadendo, aveva schiacciato parecchie dozzine di piccoli galantuomini che stavano sotto. Quei tre milioni rovinati pomposamente assorbivano il mille ed il cento del padre di famiglia, che aveva creduto di porre i suoi risparmi al sicuro.
Due giorni appena dopo la catastrofe, incominciarono le notizie aspettate e temute; erano società disciolte, imprese andate a picco prima d'uscire di porto, e fallimenti in processione. Nuove lagrime, nuovi sgomenti, e negozi nuovi; la Borsa accoglieva tutte le notizie, le metteva in circolazione, ed il giuoco non interrotto mai, ricominciava ogni tanto colle stesse vicende. (pp. 263-265)

[A.C.]

§ 4.

Ottone Bacaredda

Roccaspinosa

Giornalista e scrittore, il cagliaritano Ottone Bacaredda[54] (1849-1921) fu a lungo una figura di rilievo nell'attività accademica e forense della principale città sarda. Egli è tuttavia ricordato soprattutto per aver esercitato a più riprese la carica di sindaco, a partire dal 1890: di tendenze liberali, la sua azione fu volta a modernizzare la città come si può ravvisare − oltre che per quanto concerne il profilo estetico e il decoro urbano[55] − soprattutto dall'impulso dato all'edilizia scolastica e alla ristrutturazione della rete dei servizi. Eletto deputato al Parlamento italiano all'inizio del nuovo secolo, si dimise per tornare all'attività accademica e nel 1905 fu di nuovo eletto sindaco, ruolo che andò a ricoprire fra alterne vicende − la sommossa popolare del maggio del 1906 per il carovita lo costrinse in effetti alle dimissioni[56] − fino al 1921, anno della sua morte.

Fra i suoi scritti d'ambito giuridico vale la pena ricordare *La donna di fronte alla legge penale* (Cagliari 1877) e *La libertà civile nelle legislazioni criminali antiche e moderne* (Roma 1882). Sul versante letterario Bacaredda, oltreché traduttore, rivelò un'attitudine piuttosto versatile e difatti scrisse commedie, racconti e romanzi: un cenno particolare meritano i *Bozzetti sardi* (Cagliari 1881) e il romanzo *Roccaspinosa* (Genova 1874),

[54] Del cognome circola ancora la variante con il raddoppio della consonante: Baccaredda.
[55] Durante il suo mandato fu realizzato il bastione di Saint Remy, uno dei monumenti simbolo della città.
[56] Si veda in proposito la cronaca da lui pubblicata nel 1909, *Ottantanove cagliaritano*.

poi rivisitato e pubblicato per l'editore Sommaruga col titolo di *Casa Corniola* (Roma 1884).

Inquadramento storico letterario

Se nella seconda metà dell'Ottocento resiste ancora, ed è caratterizzante in Sardegna, il filone del romanzo storico, si concretizzano al contempo i primi esperimenti – sempre più consistenti negli ultimi decenni del secolo – orientati verso una letteratura capace di confrontarsi con le nuove tendenze e il pubblico più vasto della narrativa europea, in particolare quella francese e inglese: fino a imboccare la direzione più in voga, quella del naturalismo incarnata dai grandi modelli transalpini (Balzac, Flaubert, Zola) oltreché, ovviamente, del verismo italiano (Capuana e Verga). Un riflesso del mutato clima culturale lo si può cogliere nelle opere di Carlo Brundo, Antonio Ballero e di Ottone Bacaredda – il quale peraltro, in merito alle pratiche intertestuali che vantino un profilo internazionale, tradusse dal francese *Colomba* di Mérimée e dall'inglese *Marito di due mogli* di Collins.

Il giudizio (al solito, piuttosto *tranchant*) di Francesco Alziator dà merito a Bacaredda d'esser stato il primo «a sganciarsi completamente dalla rugginosa tradizione scottiana-manzoniana del romanzo storico così feconda nell'Isola di pretenziosi, toscaneggianti e stucchevoli panegirici delle glorie locali»[57]. Più articolata e penetrante la valutazione di Giovanni Pirodda:

> L'esperienza del Bacaredda si collega più direttamente a suggestioni naturalistiche, anche per il fatto che egli aveva partecipato alla redazione della «Farfalla» cagliaritana, e aveva mantenuto rapporti col Sommaruga: le sue due opere principali, *Casa Corniola* e *Bozzetti sardi*, furono infatti pubblicate nella collana del

[57] Francesco Alziator, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni 3T, 1982, p. 400.

> Sommaruga legata alla «Cronaca Bizantina». Si tratta quindi di esperienze letterarie che vengono conosciute al di fuori della Sardegna (furono segnalate dal Cameroni come testimonianza della diffusione anche in Sardegna del racconto regionale, legato al verismo). Ma certo, osservate nei loro specifici caratteri narrativi, queste opere non si presentano come tipiche opere naturalistiche, o tali possono essere considerate solo per le tematiche che affrontano: soprattutto nei *Bozzetti sardi* sono rappresentati aspetti della realtà isolana, del mondo contadino o pastorale, o dei piccoli centri rurali, con un intento documentario e un'attenzione a motivazioni sociologiche, che segnalano la suggestione dei coevi dibattiti di derivazione naturalistica. Tuttavia i procedimenti narrativi dei *Bozzetti*, dominati da una forte presenza di un narratore esterno all'ambiente narrato, da parti commentative e discorsive, non permettono di avvicinarli al tipo di narrazioni più o meno influenzate dal canone dell'impersonalità[58].

Se nel romanzo *Casa Corniola* è possibile cogliere alcuni elementi riconducibili al verismo, per esempio per quanto concerne la complessità e coerenza psicologica dei personaggi, è pur vero che può risultare arduo rintracciare in esso un'impronta regionalistica sarda: l'opportunità di riconoscere un'ambientazione specifica è in effetti disattesa dall'assenza di peculiari riferimenti cronotopici. Viceversa, nella raccolta di racconti dei *Bozzetti sardi* (1881) accade «che l'intento descrittivo e la documentazione folclorica riescano a sciogliersi nella narrazione» e conseguentemente «divengano essi stessi materia del racconto. Emerge allora un'ambientazione sarda autentica e viva, sfondo ideale e coerente per le trame che vi si inseriscono»[59].

L'approfondimento: il romanzo Roccaspinosa *(1874)*

[58] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, La biblioteca di Medea, Cagliari, UNICApress, 2022, pp. 134-135.
[59] Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo: Letteratura sarda*, Cagliari, Cuec, 2005, p. 217.

Sarebbe complesso dar conto della trama di un'opera che fa sfoggio di un nutrito stuolo di personaggi e d'un mutevole quadro di relazioni sociali, scritta in modo funzionale ad accompagnare il lettore dentro l'intricato e talora perverso mondo interiore dei protagonisti; d'altra parte si tratta di un romanzo che manifesta (come risulta dalla frequenza d'intere sequenze dominate dal discorso in presa diretta) una vivacità e rapidità di battute degne della commedia borghese, che all'epoca godeva ancora di buona salute – per quanto quella stessa società borghese riveli, nell'arco della parabola finzionale, d'essere percorsa da turbamenti destabilizzanti.

Mentre l'autore era ancora ben lungi dal conseguire la carica di primo cittadino, tutta la narrazione sembra gravitare attorno al tronfio sindaco Anacleto Corniola, il quale ambisce al conseguimento di titoli e onorificenze in virtù dei quali il suo curriculum possa rifulgere oltre gli angusti confini del paese di Roccaspinosa. Tra le mura domestiche a farla da padrona è tuttavia la serva Nicoletta: Anacleto ha difatti una moglie indolente e sostanzialmente ignava, Zita, e un figlio, Giammaria, che sembra cresciuto apposta per contraddirlo in ogni sua aspirazione, com'è confermato anche dalla circostanza per cui s'invaghisce della cugina Faustina, orfanella adottata in casa Corniola fra pochi agi e molte riluttanze.

A sua volta Faustina s'innamora, ricambiata, di un giovane – Fortunato – che è poi l'ultimo arrivato a Roccaspinosa col fresco incarico di medico della comunità: la complicata vicenda sentimentale (con tanto di fuga d'amore) approderà finalmente in porto grazie al ruolo galeotto dell'onnipresente (ma non infallibile) parroco Don Barnaba – una sorta di Don Cristoforo il cui prestigio però rischia di venire incrinato da interferenze comiche degne d'un Don Abbondio – e, paradossalmente, per merito delle perfide iniziative messe in atto dalla stessa Nicoletta.

Speculare a quella del prete risulta in definitiva proprio la figura della serva, regina d'ogni intrigo. Anch'essa, come Anacleto, ambisce a un mutamento di condizione sociale, un riconoscimento che in epilogo riuscirà a ghermire, ripresentandosi al cospetto del Sindaco (dal quale,

dopo lunga ed estenuante attività cospirativa, era stata cacciata giusto qualche capitolo prima) a braccetto del figlio Giammaria, caduto vittima di una sorta d'incantesimo amoroso (eroticamente connotato). La prospettiva per cui la serva può assurgere al ruolo di nuora determina la rapida rovina fisica ed emotiva del capofamiglia − la cui presunta onnipotenza, d'altronde, era stata già confutata da una teoria di avvenimenti che esulavano dal suo controllo.

Mentre i personaggi sullo sfondo si palesano per lo più come delle semplici macchiette, voci puntiformi e grottesche estrapolate dal 'senso comune' che appartiene alla collettività del villaggio, quando contempliamo la prima linea dei protagonisti osserviamo un intreccio di linee di forza che corrispondono ad altrettanti valori etico-sociali, le quali agiscono non di rado per coppie antinomiche: in generale, una sequela di figure (non di rado egocentriche) intente a perseguire il proprio fine − soprattutto quando esso coincida legittimamente, ma non troppo limpidamente, con il trionfo di un'etica appunto borghese. L'evidente spregiudicatezza, coniugata con la propensione al compromesso, conferisce alla 'commedia' un sapore dolce-amaro che ha qualcosa a che spartire con la *Mandragola* di Machiavelli.

Mentre Anacleto, incalzato per tutto il romanzo dal sogno dell'ascesa sociale (che assume le forme fantasmatiche dell''insegna cavalleresca', cui è dedicato persino l'ultimo vaneggio sul letto di morte), trascorreva l'intera esistenza senza aver colto una sola sfumatura d'animo dell'amato figliolo, l'antagonista Nicoletta, raffinata manipolatrice di coscienze altrui (e nello specifico proprio di Giammaria), metteva in luce per converso l'ottusità del Sindaco: nel confermare fiducia alla serva il padrone di casa rivela d'essere l'unico a non rendersi conto di quanto appare chiaro (forse persino troppo evidente) al lettore fin dal ritratto d'apertura − nel corpo e nell'anima, il riconoscibilissimo volto del male:

> Ve la presento, perché la conosciate. È ancor giovane, alta, tarchiata, rilevate le forme e, come si dice, tagliate giù coll'accetta; di sotto alla veste cittadina non si dura fatica a indovinar la vil-

> lana, infarinata, ripulita, accivettata, sì, eppur villana sempre. Non si coprì mai così bene la volpe della pelle dell'agnello che non apparisse la coda.
> Ha i capelli color di rame, crespi e acciuffati sulla fronte, dove appena si disegnano in mobilissimo arco i sopracigli [*sic*]. Gli occhi sferali, piccini, chiazzati di bile e di sospetto, volteggiano irrequieti sotto l'ombra scura delle lunghe ciglia rossicce. La pelle del viso e delle mani, cosparsa di lentiggini, rammenta l'integumento squamoso della biscia; e della biscia colei ha ancora i modi tortuosi, e il facile insinuarsi, e il rapido rizzar del capo, e il sibilo di una voce stridula e sgangherata, che mette freddo a sentirla.
> Un occhio intelligente può riconoscerla alla prima per una furba trincata e una poco di buono. Il pievano soleva chiamarla, col Salmista, un'anima nera, una figlia di Nembroth, una *ministra diabuli*, con san Tommaso d'Acquino [*sic*]. Fra le comari ed i compari passava sotto il nomignolo di *Boccabaciata*, forse non senza un perché[60].

Qui e altrove, ciò che anche una lettura frettolosa può cogliere al volo, e costituisce l'anima peculiare del romanzo, appartiene consapevolmente alla scrittura e si manifesta in un'esuberanza stilistica – altro che storia «facile e dimessa» (p. 176) – capace di mutare registro per ripiegare di volta in volta sulla voce in falsetto, oppure verso le dimensioni retoriche dell'iperbole, come si trattasse di una recita seria che improvvisamente decade al rango di opera buffa:

> – Intrigante!
> – Malnata!
> – Impostore che voi siete, voi e quella marmotta che vi sta appesa al braccio.
> – Rispettate mia figlia, o che vi strappo la lingua.
> – Non vi movete di lì, o che vi cavo gli occhi.
> – Baldracca!

[60] Ottone Bacaredda, *Opere. Scritti letterari*, vol. II, Tomo secondo, *I Romanzi*, a cura di Giovanni Pirodda, Comune di Cagliari, Janus, 1997, p. 38. Da qui in avanti si darà conto esclusivamente del numero di pagina.

– Bue!
– Lingua di serpente, Iddio ti mandi la pipita[61].
– Iddio ti levi la ragione da quella zucca pelata.
– Pettegola!
– Gaglioffo! (p. 218)

Il romanzo è contenitore che tollera per sua natura la compresenza di generi e forme espressive eterogenee: così *Roccaspinosa* prevede l'opportunità di combinare i moduli ereditati dall'antica commedia degli equivoci con le modernissime strategie di *mise en abyme* che consistono nell'artificio deliberatamente svelato («Nel gabinetto del sindaco sono intanto convenuti, come nell'ultima scena di una commedia, tutti i personaggi di casa Corniola», p. 198). D'altronde è l'intera organizzazione sociale in scala, alla cui rappresentazione il romanzo tende per statuto, a chiamare in causa il gran teatro del mondo:

> Se al nostro dottore ripugnasse codesta sorte di artifizi, lo dicano per noi quelli dei nostri lettori che, una volta almeno in loro vita, hanno dovuto o bene o male recitar la parte, per non riuscir gabbati in questo gran teatro di raffinati commedianti. (p. 151)

L'aspetto per certi versi più innovativo e destabilizzante consiste nell'evidenza per cui non solo dietro la maschera può nascondersi una parte squallida d'umanità, ma l'evoluzione della vicenda prevede che sia proprio quella parte (che trova magistrale interpretazione nell'antagonista Nicoletta) a conseguire il successo in epilogo e, dunque, l'agognata gratificazione in termini di ascesa sociale.

A tenere insieme e dare equilibrio alla compagine dell'opera, nella

[61] Come recita la Treccani online, alla voce 'pipita' del dizionario, si tratta di una «Malattia degli uccelli (nota spec. nei polli): consiste in una formazione abnorme, simile a una pseudomembrana, costituita da un ispessimento dell'epitelio corneo che riveste il dorso della lingua e che compare soprattutto per effetto del disseccamento quando l'animale respira a becco aperto»; ed era un tempo usata, in tono scherzoso, «con riferimento a persone che hanno continuamente sete o sono molto taciturne (quasi fossero malate di pipita): hai la pipita?, t'è venuta la pipita?; e come espressione di malaugurio verso chi è troppo ciarliero: ti venisse la pipita!».

sua varia articolazione, è la presenza di un narratore tanto arguto e colto quanto ingombrante, il quale contrassegna gli accadimenti col proprio commento caustico chiamando esplicitamente a raccolta i propri lettori. La riconoscibilità di quella 'voce' contraddice ogni presupposto naturalistico o veristico − in un allestimento entro il quale anche il ricorso (niente affatto sporadico) al discorso indiretto libero fa parte dell'armamentario umoristico predisposto dall'autore:

> Boccabaciata[62], si sa, aveva in sua balìa la povera orfanella; e pensiamo se risparmiasse modi di ridurla a ciò che le piacesse. Poiché Anacleto era stato così caparbio e scimunito di non voler mettere alla porta quel pessimo soggetto del medico condotto, toccava bene a lei, la testa quadra della casa, provvedere che tra i due scandalosi ragazzacci non passasse l'intesa di nulla, neppur di uno sguardo. (p. 105)

Se all'apparenza, dunque, abbiamo a che fare con un tradizionale narratore onnisciente, il quale non disdegna l'esibizione delle proprie facoltà – ad esempio nell'oltrepassare i muri delle case per offrire al pubblico un rapido e colorito resoconto («Scimunito[63]! Egli ignora che qualcuno veglia a' suoi danni; e se come noi, potesse penetrare fra le pareti che gli nascondono Nicoletta […]», p. 204) – va rilevato come l'approccio finisca per rimarcare in modo esponenziale l'artificio finzionale su cui poggia l'intera vicenda romanzata. Inoltre, il maggior esercizio di mimesi consiste nel ridursi a carpire i pettegolezzi alla stregua delle comari che origlino nascoste dietro l'uscio, ragion per cui il narratore risulta in ultima istanza altrettanto affidabile quanto i personaggi implicati − anche perché è palesemente capace di violare il principio di non contraddizione nel volgere di poche righe:

> La mi dica, signor curato […] lei ch'è pane e cacio colla famiglia del sindaco, lei che vi è tutto di casa, lei che conosce la bambina

[62] Si rammenti che 'Boccabaciata' è il nomignolo affibbiato alla serva.
[63] Con riferimento a Giammaria.

> da un pezzo, e che l'ha sempre confessata, la mi faccia la finezza di dirmi di che stoffa essa è. È delle solite? ha degli umori bislacchi? che moglie riuscirebbe? […]
> *Cosa rispondesse Don Barnaba non sappiamo*, che, *mamma Lucia, sapete quanto ci volesse a strapparle una parola di bocca* […]
> Quanto alla fanciulla, via! Egli [Don Barnaba] volle essere di manica larga: era una fanciulla senza malizia, tutto candore ed onestà – *l'aveva detto anche a mamma Lucia* […]. (pp. 118-119[64])

Ad ogni modo, nella trasmutazione che determina la versione edita dieci anni dopo, col titolo *Casa Corniola* (1884), il tessuto testuale s'asciuga proprio perché l'autore ha voluto porre un argine alla voce narrante e a quel suo modo peculiare d'esondare verso la scena cui ho fatto precedentemente cenno: il romanzo, che sarebbe stato improprio definire anche solo prenaturalista (o preverista), transita verso un'edizione che, come aveva notato Pirodda[65], ambisce ad acquisire una maggiore oggettività di rappresentazione, ricollocandosi entro la cornice rappresentata dal nuovo clima culturale della letteratura isolana.

Resta da dire qualcosa sul finale, che il lettore può facilmente vaticinare a partire da una teoria di segnali prolettici accuratamente predisposti. Se Anacleto aborriva, dall'alto della sua posizione sociale (seppure in un'ottica periferica e provincialistica) anche l'idea astratta che suo figlio potesse invaghirsi d'una parente che egli stesso aveva degradato al livello della serva, in epilogo sarà proprio Giammaria a infliggere il giusto contrappasso al padre[66]. Impalmando la malvagia Nicoletta il giovane rampollo determina il più radicale mutamento di condizione sociale: una parabola nella quale mi pare di cogliere una forma di umorismo narratologicamente strutturata. Così, la voce che si leva nel *Commiato* palesa fino in fondo la propria consistenza finzio-

[64] I corsivi sono miei.
[65] Cfr. Giovanni Pirodda, *Realismo e umorismo in* Roccaspinosa, in Ottone Bacaredda, *Opere*, cit.
[66] La figura del padre va anche intesa quale sineddoche della classe sociale d'appartenenza – coi relativi ideali cui si sente vincolato.

nale proprio nel momento in cui è chiamata a giustificare il mancato lieto fine – il romanzo s'è fatto tragicommedia. Fin quasi all'epilogo gli artifici della narrazione avevano provveduto a stemperare l'insidia prospettata da sequenze intollerabilmente reali (per esempio, il tentativo di Giammaria di abusare sessualmente della cugina è sventato dall'intervento di un salvatore munito d'artigli: un gatto); in epilogo la morte del protagonista e il trionfo indiscusso della grande cospiratrice – le trame di Nicoletta hanno relegato in secondo piano la lieta vicenda dei due sposini, Faustina e Fortunato – segnalano come l'universo narrativo debba infine cedere il passo alla cruda esperibilità dei rapporti umani.

Per concludere, gli strumenti del comico agiscono a pieno regime anche nella fitta ed eterogenea rete di citazioni (o altre relazioni letterarie) tessuta dalla scrittura di *Roccaspinosa*: si va dai grandi classici, Dante in testa (con ricontestualizzazione dei luoghi più popolari della *Commedia*: «Erano soli, e senza alcun sospetto», p. 146; «E paiono sì al vento esser leggieri», p. 194), a una ricca compagine di autori che hanno vergato pagine rilevanti della storia letteraria moderna e contemporanea – la critica ha evocato in proposito i nomi di Goldoni e Voltaire; di Ugo Tarchetti (della Scapigliatura in generale) e di Salvatore Farina; di Dickens e Thackeray. Un dialogo intertestuale sapientemente gestito che conferma in Ottone Bacaredda un prospetto d'autore il quale ambisce a cimentarsi con la grande letteratura europea. Ciò che appare coerente entro quest'ampio spettro diacronico è l'atteggiamento ludico che contraddistingue l'approccio ai modelli: una modalità di ricezione, insomma, che tende ancor più a rincalzare la dimensione intrinsecamente romanzesca della vicenda. Come aveva brillantemente osservato Pirodda, di «carattere spiccatamente sterniano» è l'epigrafe del romanzo, la quale riprende un aforisma formulato da Don Barnaba: «Vedi, figliola, che po' di senno sgangherato governa il mondo». E tuttavia c'entra Sterne

non solo per il valore ironico, quasi di ossimoro, della battuta, ma soprattutto perché se generalmente le citazioni in epigrafe hanno la funzione di conferire credibilità e importanza al testo epigrafato con il riferimento a un'autorevole fonte esterna, in questo caso si tratta di un'autocitazione, che, ricavando autorità dal testo stesso, crea un notevole effetto umoristico[67].

[A.C.]

[67] Giovanni Pirodda, *Realismo e umorismo in* Roccaspinosa, cit., p. XVIII.

§ 5.

Pompeo Calvia

Quiteria

Il 18 novembre del 1857 nasce a Sassari lo scrittore d'ingegno versatile Pompeo Carmine Calvia[68]: il padre era Salvatore Calvia Unali, fervente garibaldino e valente architetto, la madre Antonietta Diana Casabianca figlia del pittore Vittorio Diana. L'apprendistato artistico prende abbrivio sotto il magistero del padre e prosegue fino alla chiamata di leva, quando fu arruolato nell'esercito del giovane regno d'Italia e dovette trasferirsi a Napoli. La formazione del ragazzo prosegue dunque nel centro culturale più vivace del meridione d'Italia: una città che offriva una variegata proposta di manifestazioni mettendo in gioco teatro, poesia e canzone − inoltre, ogni forma espressiva poteva essere modulata in dialetto, dagli autori locali, con matura consapevolezza. A Napoli Calvia conobbe il poeta e giornalista Alberto Mario, già patriota 'rivoluzionario' e figura politica di indubbio spessore ideologico.

Rientrato in Sardegna nel 1880, coltiva le sue varie inclinazioni artistiche all'insegna di uno sperimentalismo che esercita tanto nelle arti figurative quanto in quelle letterarie, e in quest'ultimo caso nelle due direzioni della produzione poetica e della narrativa:

> La disponibilità alla sperimentazione si rivela nella *Leggenda della chiesa di Sorres* anche dal punto di vista linguistico e stilistico, nell'imitazione di uno stile e lingua arcaici, medievaleggianti,

[68] Si veda l'articolata biografia in Pompeo Calvia, *Quiteria*, edizione critica a cura di Dino Manca, Cagliari, Centro di studi filologici sardi/Cuec, 2010.

> che vanno al di là della trascrizione di un documento della tradizione orale, e sembrano quasi voler ricondurre il lettore nell'atmosfera dei tempi in cui si svolge l'evento leggendario. Una sperimentazione linguistica in altra direzione, con l'uso del dialetto sassarese nella prosa, è nel racconto *L'automobili*, oltre che nel testo teatrale *La cantanti di lu triatu*[69].

Collabora, con contributi originali o per la cura delle illustrazioni, con svariati periodici come «La Piccola Rivista», «Nella Terra dei Nuraghes», «Sardegna Artistica», «La Sardegna Letteraria», «La Stella di Sardegna», «L'Isola», «Il Burchiello», «Il Giornale d'Italia». Ebbe una parte considerevole nel gruppo che, sotto la guida di Enrico Costa, animò la vita culturale sassarese sul finire del secolo − insieme a Sebastiano Satta e Antonio Ballero. Le sue indubbie qualità autoriali, insieme alla capacità di creare reti culturali, lo misero in relazione con personaggi come Grazia Deledda, Salvatore Farina, Giovanni Antonio Mura e Stanis Manca; inoltre, furono frequenti i contatti con esponenti della poesia dialettale della penisola, che in parte erano già stati coltivati durante la sua giovinezza 'napoletana'. Nel volume dal titolo *Nella Terra dei Nuraghes*, cui lavorò con Sebastiano Satta e Luigi Falchi, pubblicò i primi componimenti che costituiscono il suo esordio poetico: il complesso della produzione lirica vedrà la luce nella raccolta *Sassari mannu* (1912), che consta di 121 componimenti, suddivisi in 8 sezioni a tema, in cui adopera la lingua minoritaria sassarese: dopo la sua morte alcuni testi inediti furono inseriti nella ristampa del 1922, curata da Falchi, anche per esplicito interessamento di Michele Saba, Salvator Ruiu e Medardo Riccio.

Sulla rivista «La Sardegna Letteraria», diretta sempre da Luigi Falchi, pubblica invece in italiano (con lo pseudonimo anagrammato Livio de Campo, nel 1902) il romanzo *Quiteria*. L'opera, scandita in quindici puntate, è suddivisa in diciassette capitoli:

[69] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, La biblioteca di Medea, Cagliari, UNICApress, 2022, p. 102.

> se per un lato si collega al romanzo storico dei decenni precedenti, dall'altro si situa in ambito novecentesco per la novità delle forme espressive, per i procedimenti di tipo impressionistico, per la narrazione fatta di notazioni rapide, con caratteri lirici e tratti coloristici e sensuali, che possono richiamare D'Annunzio (con manifestazioni però assai più sobrie e rispondenti al soggetto)[70].

La prova da romanziere dovette subito conquistare (o confermare) l'attenzione degli ambienti letterari con cui lo scrittore sassarese rivelava una contiguità di gusti e interessi se, fin dal maggio dello stesso anno, Grazia Deledda lamentava con Falchi: «Ma perché Pompeo Calvia non firma col suo nome il romanzo di *Quiteria*, che è originale e interessante?»[71].

Muore a Sassari il 7 maggio del 1919.

Pompeo Calvia poeta

Protagonista della raccolta poetica *Sassari mannu* è il borgo che, sul crinale dei due secoli, muta pelle, poiché da centro a prevalente economia contadina si va trasformando in una città il cui tessuto sociale è sempre più animato dai traffici commerciali e movimentato dall'attività di professionisti: l'opzione di Calvia, tesa a contemplare (poeticamente appunto) le 'gesta' degli umili, di colori i quali appartengono ai gradini più bassi della gerarchia sociale, è sotto questo aspetto assai significativa. Come è stato sottolineato dalla critica[72], la stagione della 'transizione' era forse quella – tra memoria e 'perdita di informazioni', tra resilienza e innovazioni ineluttabili – che più efficacemente dava conto dello spirito e dei tratti distintivi della cosiddetta 'civiltà sassare-

[70] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze*, cit., p. 20.
[71] Cfr. Luigi Falchi, *I due ultimi romanzi sassaresi*, in «Mediterranea», VII, 1 (1933), p. 22.
[72] Cfr. Manlio Brigaglia, *La poesia e la vita di Pompeo Calvia*, in Pompeo Calvia, *Sassari mannu*, Sassari, Chiarella, 1967; Salvatore Tola, *La Letteratura in Lingua sarda. Testi, autori, vicende*, Cagliari, Cuec, 2006, pp. 211-214.

se'; tuttavia, proprio la mutazione in atto rendeva più ardua, per quella stessa civiltà, l'opportunità di identificarsi in un'opera che, difatti, non ebbe subito l'attenzione che avrebbe meritato – da questo punto di vista, la scelta del dialetto sassarese poteva almeno inizialmente costituire un ostacolo, in relazione all'orientamento dei lettori. Ma era solo una questione di tempo: la comunità sassarese finirà per riconoscersi nella poesia di Calvia a partire da quel 'carattere' che mise puntualmente in bella evidenza l'amico Sebastiano Satta – col quale, come già accennato, Calvia aveva già avuto modo di collaborare: in una lettera indirizzata al collega, Satta definì *Sassari mannu* un «libro di un popolo, il canzoniere del popolo clemente e possente».

Quella di Pompeo Calvia è in definitiva una poesia che si nutre di recuperi memoriali (presenze germinanti da assenze) che sgorgano da soglie liminari e dunque sempre sollecitati da un legame incoercibile con i luoghi più cari: da qui scaturiscono quelle improvvise apparizioni che marcano lontananze ma anche appartenenze – dove il poeta radica la propria identità.

L'approfondimento: Quiteria *(1902)*

A un'identità nazionale sarda fa esplicito riferimento il romanzo *Quiteria*, la cui palpitante, tragica materia deriva da un antefatto che dirime la storia di un intero popolo – ovvero la battaglia di Macomer del 1478, quando le truppe straniere degli aragonesi ebbero la meglio sui reggimenti sardi guidati dal marchese di Oristano Leonardo Alagon.

Come aveva a suo tempo notato Giovanni Pirodda, nella concezione dell'opera − e in particolare per ciò che concerne l'ipotesi relativa alla morte dei figli di Alagon, poco dopo la disfatta − Calvia prese le mosse da una precedente incursione, in quello stesso segmento temporale della storia sarda, operata dall'amico Enrico Costa nel romanzo *Rosa Gambella* (1897). In quella sede Costa poneva un quesito («Come morirono i quattro poveri fanciulli nel castello di Sassari? Certo non di

morte naturale. Nessuno storico ha mai avuto il coraggio di dirlo»[73]) il quale rappresenta il punto d'innesco del movimento narrativo di *Quiteria*: l'opera di Calvia prende dunque abbrivio da un dato storico acquisito – ovvero la prigionia dei giovani nel castello di Sassari – e innesta la soluzione finzionale sulla risposta prospettata dallo stesso Costa («certo non di morte naturale»)[74]. Sulla relazione intertestuale con il romanzo storico *Rosa Gambella* si è espresso di recente anche Dino Manca:

> Ma è ad un soggetto di Enrico Costa che fa prima di tutto riferimento Calvia. Nel 1897, infatti, anno di datazione del manoscritto di *Quiteria*, l'amico […] pubblicò con la tipografia de «La Nuova Sardegna» il racconto storico *Rosa Gambella*, sugli avvenimenti che, intorno alla figura e alle vicende private della nobildonna sassarese, agitarono il centro turritano tra il 1478 e il 1483, dopo la caduta dell'«infelice» Alagon e il «tradimento ordito dagli ufficiali della corona spagnola, per strappare la Corsica alla repubblica di Genova». È da questo romanzo, dall'argomento trattato, dall'ambientazione storico-geografica e dai personaggi coinvolti che, con ogni probabilità, prende abbrivo il lavoro compositivo di Calvia. Ma, soprattutto, nell'opera dell'amico – mutuando temi, motivi, stilemi e orientamenti di senso – egli trova stimoli e sollecitazioni molteplici nell'azione di rilancio di una materia caratteristica del romanzo sardo ottocentesco, in un contesto, come quello sassarese, da sempre particolarmente recettivo e sensibile[75].

I protagonisti del romanzo sono due giovani innamorati: Quiteria, la più grande tra i figli di Alagon, l'unica a sopravvivere[76] alla mattanza degli innocenti incarcerati nel castello di Sassari; e Pierino Unali[77],

[73] Enrico Costa, *Rosa Gambella*, prefazione di Gabriella Olla Repetto, Nuoro, Ilisso, 2004, p. 343.
[74] Cfr. in merito Giovanni Pirodda, *Premessa*, in Pompeo Calvia, *Quiteria*, Nuoro, Ilisso, 2001 – ora in Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, cit.
[75] Dino Manca, *Introduzione*, in Pompeo Calvia, *Quiteria*, edizione critica a cura di Dino Manca, Cagliari, Centro di studi filologici sardi/Cuec, 2010, pp. LXVIII-LXIX.
[76] Almeno in un primo momento.
[77] Il quale conobbe la fanciulla ad Oristano, mentre adempiva all'incarico di dipingere un quadro per il marchese.

pittore di grande sensibilità, il quale vorrebbe liberarla dalla condizione di prigionia con l'ausilio del proprio genio figurativo. Gli altri personaggi danno conto dell'opprimente clima politico che si respira nell'Isola, dopo la sconfitta degli ultimi sostenitori di un'istanza d'autogoverno sardo per mano degli aragonesi: a partire dal conte Bonafides, che interroga, umilia e inscena la tortura di Quiteria in carcere, affinché confessi dove si nasconda Nicolò Montagnano, capitano dell'esercito oramai in rotta di Leonardo Alagon. Il viscido invaghirsi di Bonafides nei confronti della ragazza, e soprattutto l'eroica resistenza di Quiteria, danno sostanza all'epilogo della vicenda.

Nel frattempo, Pierino Unali s'era fatto affidare l'incarico di dipingere il ritratto di Rosa Gambella − moglie di Angelo Marongio, il capitano sassarese che aveva contribuito alla sconfitta del partito di Alagon schierandosi in battaglia dalla parte degli aragonesi – nella speranza di poter intercedere per la salvezza dell'amata prigioniera.

La dama reagisce prima con un rifiuto sprezzante; in un secondo momento, tormentata dai sensi di colpa – prospettatasi la morte della giovane innocente, dopo quella dei fratelli più piccoli − predispone un piano che possa favorire la fuga di Quiteria. Tuttavia, già entro le mura sassaresi un gruppo di «patrioti» aveva costituito un primo nucleo di resistenza agli stranieri, e adesso cospira per la salvezza della ragazza: fa da tramite nell'impresa il carceriere Gabinu, a sua volta figura assai contraddittoria – poiché ha adempiuto all'ordine impostogli di uccidere i fratelli di Quiteria, pur di conservare la copertura di partigiano della causa d'Arborea: sarà in effetti il primo artefice della sua evasione.

Nel complesso, dunque, la struttura finzionale fa affidamento sul serrato alternarsi/intersecarsi di due differenti piani prospettici:

> Ai due personaggi principali è affidato l'orientamento delle due prospettive fondamentali, che procedono distinte, una interna al carcere, l'altra esterna sulla città, fino al loro intrecciarsi con il ricongiungimento dei due giovani nell'ultima parte del racconto. Nella prospettiva di Pierino si inserisce l'unico flashback del romanzo, che ci conduce ad Oristano, nella corte di Leonardo Ala-

> gon, da una parte svolgendo una interessante contrapposizione tra due ambienti, quello sassarese, più raffinato e variegato, e quello di Oristano, più sobrio e austero, e dall'altra rappresentandoci l'origine dell'amore tra i due protagonisti, e in tal modo legando strettamente il motivo dell'amore a quello 'patriottico' (e a quello artistico)[78].

Non solo il motivo patriottico costituisce l'antefatto, disponendo i pezzi/personaggi sui due campi della scacchiera, ma dà pure alimento a quello spirito identitario che è buona parte del movimento narrativo – com'è possibile cogliere proprio dall'analessi di cui parlava Pirodda, quando veniva suscitato (e prendeva direttamente la parola) Leonardo Alagon, sospeso fra storia e finzione:

> oh sì! li manderemo via questi parassiti d'Aragona. Nazione libera dev'essere questa Sardegna, sotto il comando di un uomo che ne conosca tutti i bisogni, che ne capisca tutti i dolori.
> – Sotto la vostra bandiera d'Arborea potrà solo risorgere la Sardegna. – disse Pierino – Viva Arborea!
> – *Arborea vaya suso, e Aragona vaya a iuso* – si sentì esclamare da dietro l'arazzo, sollevato da una bellissima giovinetta, la quale somigliava alquanto al ritratto di Donna Eleonora[79].

Che il dominio aragonese sia visto come indebita oppressione nei confronti di un popolo che aspirava a essere libero[80] lo si può evincere sia contemplando il livello più superficiale, costituito dal piano sequenziale degli eventi narrati, sia interpretando alcuni segnali dalla forte valenza simbolica – per esempio quelli che fanno riferimento alla *damnatio memoriae* praticata dai vincitori a discapito di quanto sia riconducibile alla «nazionale casa d'Arborea», opere d'arte comprese.

[78] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, cit., p. 106.
[79] Pompeo Calvia, *Quiteria*, edizione critica a cura di Dino Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2010, pp. 222-223. Da ora in avanti si darà conto esclusivamente del numero di pagina.
[80] Un orientamento che in quegli anni, in ambito letterario, non è affatto sporadico rilevare fra gli intellettuali isolani.

In particolare, un considerevole nucleo ideologico è individuabile nel capitolo VII, porzione del testo che descrive il denudamento e la minacciata tortura che i rappresentanti del potere aragonese impongono alla protagonista, in una sequenza allestita secondo i canoni del famigerato stile inquisitoriale: il corpo di Quiteria (peraltro associato nella pagina alla passione di Cristo) rappresenta a livello figurale il corpo di un'intera nazione, mentre l'appetito sessuale del Conte di Bonafides, che divampa al cospetto delle forme nude della vittima – ulteriormente amplificato dallo sguardo ossessivo e minaccioso degli altri giudici e degli scherani –, incarna la brama di dominio degli stranieri:

> – Bella! – esclamarono i giudici ed i birri, nell'ammirare quelle forme denudate.
> Quiteria, distesa sul pancone tremava e teneva gli occhi chiusi per evitare gli sguardi di quelli scellerati, e col pensiero cercava di elevarsi da tutte quelle miserie che la circondavano.
> Il Conte, fibra raffinata di vecchio libertino, non poteva distaccare gli occhi da quel bel corpo virginale, e spasimava di desiderio sebbene il terrore del luogo dovesse ispirare altri pensieri.
> Il seno candidissimo di Quiteria ansava con leggero tremito.
> L'istintivo desiderio del possesso della donna serpeggiava nelle vene di tutti.
> Il frate guardando le ferite di Cristo lesse ad alta voce:
> «L'inimico ha teso innanzi ai nostri piedi infiniti lacci...». (p. 241)

Mentre Quiteria languisce nell'oscuro carcere, negli spazi luminosi della dimora di Angelo Marongio Pierino Unali ha pennellato un ritratto[81] di Rosa Gambella che suscita l'orrore della dama, presumibilmente perché il pittore ha colto, e poi impresso sulle linee del volto, il travaglio che scuote l'animo della donna, al di là d'ogni apparenza − in

[81] L'alternarsi dei due differenti piani prospettici (interno/esterno, Quiteria/Pierino), di cui si parlava, può anche assecondare in modo funzionale l'interazione fra la rappresentazione del 'fare artistico' (che non disdegna spunti metafigurativi) e l'evoluzione della storia narrata che è pur sempre il riflesso di una Storia più grande.

quei tratti prende forma l'ignavia di una madre, complice degli oppressori, che ha tollerato l'omicidio di bambini innocenti:

> Il ritratto abbozzato appena sorrideva sinistramente. I pennelli erano buttati per terra come tanti fiori dai lunghi gambi e calpestati. L'infelice artista congiunse le mani e stette un poco fermo ed immobile innanzi al cavalletto. Poi afferrò la tavolozza, raccolse i pennelli e segnò più duramente alcune linee. – Rosa Gambella! t'ho indovinato! – esclamò. – Ecco il vero viso, ecco il tuo vero cuore in questo capolavoro di testa abbozzata appena ma che nessun grande artista può interpretare più perfettamente. – Indi al posto della firma fece una croce (†) simile ad un pugnale che penetri in cuore. (p. 266)

L'opportunità di contemplare le tenebre della sua stessa coscienza dispiegate nella tela obbliga Rosa Gambella a riconsiderare la propria condotta da un punto di vista oggettivo – e dunque a prendere atto della violenza elargita a piene mani dagli alleati del marito, che è parte di un odio più grande e specificamente politico.

Il profilo della spada rossa che trafigge un cuore a suggello del ritratto si staglia poi come una maledizione che, in questa stagione grondante di sangue, suona plausibile (« – Dite alla vostra gentil signora – esclamò – che tramuti in oro il dono per delle messe da morto», *Ibidem*). Il triste annuncio dei lutti a venire dà adito al dialogo intertestuale con il romanzo di Enrico Costa, del quale s'è dato conto, e di cui la gentildonna era la sventurata protagonista[82].

Occorre precisare che la critica ha già proficuamente sviscerato alcuni fra i più significativi legami con le fonti (spingendosi anche ol-

[82] La vicenda è anche in questo caso sospesa fra storia sarda e finzione: ad ogni modo, poco tempo dopo la battaglia di Macomer la dama rimane vedova di Angelo Marongio, ucciso da sicari forse a vendicare il suo tradimento nei confronti della causa del popolo sardo. A quel punto Rosa Gambella finisce per cedere al corteggiamento del viceré catalano Ximene Perez – losca figura in realtà interessata ad accaparrarsi i suoi beni. Nella catena dei lutti, che scandisce la trama, va segnalata in particolare la tragica morte del figlio, cui si allude anche in *Quiteria*.

tre l'orizzonte specificamente letterario), soprattutto in direzione dei modelli inquadrabili nello stesso contesto storico cui pertiene la realizzazione del romanzo di Calvia. Degna di nota la proposta avanzata da Dino Manca, il quale fornisce valide argomentazioni a sostegno di un produttivo accostamento fra Quiteria e il mito di Tosca, in bilico fra il dramma storico di Victorien Sardou e l'opera lirica di Giacomo Puccini:

> l'acme drammatico del romanzo – rappresentato dall'uccisione del Conte di Bonafides da parte della giovane Quiteria – ha molti punti di contatto (per modalità, atmosfere, tipologia e pragmatica dei personaggi, contesti situazionali e informazioni accessorie, temi e motivi) con la quinta scena del secondo atto del dramma di Victorien Sardou, che vede come protagonisti il sadico barone Scarpia e la bella Tosca[83].

Anche nel romanzo storico dell'autore sassarese, quando il lettore si trova in prossimità dell'epilogo, l'intreccio volge ineluttabilmente verso il tragico (e proprio mentre i sostenitori della casa d'Arborea cospiravano per la liberazione della protagonista): Quiteria prima uccide il Conte di Bonafides e subito dopo s'avvelena con un gesto consapevole, poiché ignorava quanto era già stato predisposto per la sua salvezza. Nell'ultima pagina, nel momento in cui viene adombrato anche il sacrificio estremo di Pierino Unali (il quale, non potendo trattenersi dal baciare sulla bocca Quiteria morente, finisce per suggere qualche stilla di veleno), il dramma raggiunge una vertigine parossistica dal sapore shakespeariano che sembra peraltro negare ogni prospettiva al riscatto del popolo sardo sotto le insegne degli Arborea, lasciando spazio solo alla vendetta contro i traditori.

Cionondimeno, si può ragionevolmente affermare che ciascuno dei percorsi intertestuali, almeno quelli più marcatamente ostentati, rafforzi e renda esponenzialmente incisiva una lettura di *Quiteria* nel

[83] Dino Manca, *Introduzione*, cit., p. 294, n. 83.

segno della rivendicazione dei più alti ideali «patriottici»[84]. Vale per il collegamento con *Rosa Gambella*, opera che ripercorreva le vicissitudini della gentildonna sarda, il cui marito aveva combattuto al fianco degli oppressori – e vittima a sua volta delle oscure trame del viceré catalano: il romanzo costituiva, per esplicita presa di posizione di Enrico Costa, «un libro utile agli studiosi di memorie patrie» nel momento stesso in cui dava accesso a uno dei momenti più tormentati della storia sarda. Vale per il mito di Tosca, rispetto al quale non può essere trascurato il contesto storico che determina l'evoluzione della vicenda, innervato dagli accadimenti che avevano portato alla caduta della Repubblica romana e alla vittoria delle forze reazionarie, a Marengo, nell'anno 1800. Vale per un altro prezioso riferimento letterario, individuato da Giovanni Pirodda a partire dalla citazione, in epigrafe all'edizione data alle stampe, tratta dal *Prometeo liberato* di Percy Bysshe Shelley:

> La visione di Prometeo rappresenta l'umanità mossa da profonde aspirazioni, insite nella sua natura, verso la Verità, la Libertà, l'Amore […] L'ampio passo citato nel manoscritto [l'autografo di Quiteria] accenna più chiaramente al significato sotteso al racconto di *Quiteria*, la rappresentazione del prevaricare dei tiranni su un popolo, quello sardo, che aspira alla libertà (e insinua, sullo sfondo, la possibilità di un riscatto finale, analogo a quello auspicato e rappresentato con tratti visionari nella conclusione del *Prometeo*)[85].

E vale (forse soprattutto) per un ultimo, imprescindibile, sostrato letterario. Se le traversie vissute da Quiteria e dai suoi fratelli imprigionati rientrano a pieno titolo nel topos del sacrificio degli innocenti, giovani vite macerate da uno sciagurato odio di parte, allora il più suggestivo archetipo, nell'ambito della tradizione letteraria europea, è costituito dal canto XXXIII dell'*Inferno* di Dante Alighieri:

[84] Si veda quanto spesso ricorra nelle pagine del romanzo *Quiteria* il termine 'patria' e i suoi derivati.
[85] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze*, cit., pp. 112-113.

> L'occhio distratto di Quiteria si posò sur una scarpetta rossa di cuoio, con legacci di seta e fiocchettini. La riconobbe; era quella del suo fratellino. Le parve di sentire il grido d'angoscia del piccolo Arriguccio, quando nel momento che i soldati lo rinchiudevano invocava la madre. La povera sorella non ebbe forza di mandare un solo lamento e si nascose la testa tra le mani. (p. 286)

Il vezzeggiativo fa rimbalzare nella mente del lettore un altro grido angoscioso, esploso fra silenzi assordanti – un'altra vittima che paga senza avere colpe la sola circostanza d'essere il rampollo d'un personaggio che costituiva ragione di scandalo politico, la cui memoria doveva essere cancellata insieme ai suoi diretti discendenti. Consideriamo pure la debita distanza morale che separa Ugolino e Leonardo: la figura fragile di «Arriguccio» continuerà a combaciare con quella di «Anselmuccio» imprigionato nella torre della Muda pisana. La torre sassarese diventa un'inquietante proiezione del «doloroso carcere» della fame: entrambi danno conto dell'inferno[86] dagli uomini eretto sulla terra.

[A.C.]

[86] Quando finalmente Gabinu Sura conduce «l'infelice Quiteria» fuori dalla prigione a «rivedere le stelle» (p. 292), la presenza di Dante si fa quantomai tangibile; la citazione dall'explicit dell'*Inferno* è tuttavia inquietante e disperante proprio perché a Quiteria, scampata all'inferno della Torre, è negata l'opportunità di ascendere verso la salvezza.

§ 6.

Grazia Deledda

Personaggi femminili tra novelle e romanzi. Le novelle

Il 27 (ma, secondo l'atto anagrafico conservato a Nuoro, il 28[87]) settembre del 1871 nasce a Nuoro da Francesca Cambosu, severa custode della casa, e da Giovanni Antonio Deledda, amministratore di possedimenti terrieri e abile commerciante, il futuro premio Nobel per la Letteratura Grazia Deledda. Nel contesto agro-pastorale nuorese, che sarà uno sfondo privilegiato di molti suoi romanzi, compie la sua formazione scolastica sino alla quarta elementare e completa la sua istruzione con lezioni private e con molte eterogenee letture di romanzi e riviste. L'instancabile lettrice, che già negli anni scolastici aveva manifestato promettenti doti di scrittura, si presenta diciasettenne al pubblico nei mesi di luglio e agosto del 1888 sulle pagine dell'«Ultima Moda», una delle più diffuse riviste dell'editore Edoardo Perino con due racconti: *Sangue sardo* e *Remigia Helder*. Già nel settembre del medesimo anno cominciano ad uscire le prime puntate di *Memorie di Fernanda*, la sua prima prova nella misura lunga del romanzo e, immediatamente dopo, tra il 1890 e il 1891, vedono la luce *Nell'azzurro*, una raccolta di novelle, e due romanzi, *Stella d'Oriente* e *Fior di Sardegna*. Nel frattempo, la scrittrice va consolidando collaborazioni importanti anche con riviste sarde come «Vita Sarda» e «Avvenire di Sardegna».

A partire dal 1892 inizia una collaborazione con la rivista «Natura ed Arte» ed entra in contatto con il direttore Angelo De Gubernatis che

[87] Va detto che sulla questione relativa alla data di nascita di Grazia Deledda non sono pienamente d'accordo neanche i due autori di questo volume.

le chiede di collaborare con un progetto di raccolta di materiali demologici, per il quale avrebbe dovuto indagare alcuni aspetti importanti della cultura materiale della sua terra. La scrittrice aderisce con grande impegno e il frutto del suo lavoro, le *Tradizioni popolari di Nuoro*, appare prima nelle pagine della «Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane» e successivamente in volume nel 1894. L'amicizia con l'erudito intellettuale torinese e la scoperta che sull'Isola, sulla sua lingua, sui suoi costumi ci fosse un così grande interesse rafforzarono in Grazia Deledda la convinzione che l'ambientazione sarda e una narrazione di tipo realistico costituissero un punto di forza per un pubblico ampio e qualificato. Può essere considerato un punto d'arrivo convincente di tale orientamento il romanzo *La via del male* (1896), dedicato a Alfredo Niceforo e Paolo Orano, due esponenti della scuola lombrosiana che avevano condotto ricerche sulla Sardegna.

Nell'ultimo anno del secolo la scrittrice a Cagliari incontra Palmiro Madesani, funzionario dell'Intendenza di Finanza, e nel gennaio del 1900 lo sposa e si trasferisce a Roma. Qui entra in contatto con importanti esponenti del mondo letterario e artistico, continuando con la consueta costanza la sua attività feconda di scrittrice. Tra i romanzi più impattanti sul pubblico e sulla critica pubblicati durante questo primo periodo romano si annoverano *Elias Portolu* (1903)[88], *Cenere* (1904), *L'edera* (1908), *Canne al vento* (1913), *Marianna Sirca* (1915), *La madre* (1920), *Il segreto dell'uomo solitario* (1921).

Il 10 dicembre del 1927 (ma con riferimento al 1926) l'Accademia di Svezia le conferisce, come accennato, il Premio Nobel per la Letteratura per «la sua ispirazione idealistica che, con chiarezza plastica, ritrae la vita dell'isola natale e affronta con profondità e simpatia problemi di carattere umano generale». Fu la prima donna italiana a ricevere tale prestigioso riconoscimento.

Grazia Deledda continua a scrivere con ritmo costante fino agli ultimi anni della sua vita, pubblicando romanzi come *Annalena Bilsini*

[88] Si fa riferimento, anche per i romanzi successivi, alla prima edizione in volume.

(1927), *Il paese del vento* (1931), *La chiesa della Solitudine* (1936) e raccolte di racconti come *La casa del poeta* (1930) e *La vigna sul mare* (1932) che confermano le qualità di una scrittrice considerata tra le più importanti della letteratura italiana contemporanea.

Muore a Roma il 15 agosto 1936 e nello stesso anno esce sulla «Nuova Antologia» *Cosima*, il suo romanzo autobiografico.

[D.C.]

Personaggi femminili di Grazia Deledda. Tra novelle e romanzi

Tra l'ultimo quarto dell'Ottocento e il primo quarto del Novecento, soprattutto nel campo letterario – nel quale, avendo acquistato dimensioni notevolissime e occupando spazi di rilevante prestigio, la componente femminile, pure con la sua ancora scarsa compattezza, poteva far valere il suo punto di vista – vi era chi vedeva legittimamente nella parabola esistenziale di Grazia Deledda, divenuta precocemente tutrice dell'intera famiglia, sfuggita al soffocante chiacchiericcio moralista e maschilista della sua città, audace interlocutrice di direttori di rivista ed editori, e nella sua prosa non pochi elementi eversivi proprio in chiave di genere.

È il caso di Mercede Mundula[89] – poetessa, saggista e intellettuale che con Grazia Deledda condivide l'origine sarda e la città di residenza, Roma – la quale nel 1918 dedica una serie di articoli alle donne create dalla penna di Grazia Deledda[90] perché in esse le pare di vedere «un'insolita forza morale» che «le fa tutte, fra loro, sorelle»[91]. Si tratta di una galleria di penetranti ritratti, dai quali a tratti emerge la comples-

[89] Nata a Cagliari nel 1890, Mercede Mundula si trasferisce ventiduenne a Roma dove ben presto si fa conoscere per le sue rare doti intellettuali e di poetessa.
[90] I brevi saggi, pubblicati sul «Tempo» a partire dal settembre 1918, sono ora tutti raccolti in Mercede Mundula, *Rude e pensosa era...*, a cura di Maria Crespellani *et al*., Cagliari, AM&D, 2012, pp. 21-70.
[91] *Ivi*, p. 67.

sità dell'intreccio dei romanzi e, dunque, la qualità dei rapporti sociali intrattenuti dalle eroine. In questi saggi però, proprio perché l'obiettivo principale è quello di indagare su caratteristiche individuali, e principalmente psicologiche, non emerge alcuna volontà di insistere sulle connessioni che guidano le azioni dei personaggi femminili nel senso dell'insubordinazione all'ordine comunitario, né in senso sociologico, né in senso narratologico.

I libri di Grazia Deledda, in effetti, pullulano di voci femminili, spesso investite di compiti importanti, di responsabilità narrative esorbitanti rispetto a quanto accade nella più gran parte della narrativa del tempo. Le donne sono protagoniste in un gran numero di romanzi e novelle (da *Memorie di Fernanda*[92], alla *Chiesa della solitudine*, Treves, Milano 1936) e occupano spazi rilevantissimi anche quando a governare l'azione sono personaggi di sesso maschile (si pensi al ruolo di Maria e Sabina nella *Via del male*[93], determinanti – anche per la solidarietà sororale che lega le due cugine – in ogni snodo dell'intreccio; oppure alla *Madre*[94], dove Maria Maddalena, con i suoi pensieri, con le sue parole, con i suoi pochi atti occupa il centro del romanzo e ha il gravoso compito di innescare e sciogliere drammaticamente l'intreccio romanzesco). Se potessimo convocarle tutte insieme, sincronicamente, ci apparirebbe una notevole ed eterogenea galleria: bambine, ragazze, anziane; pusillanimi, implacabili, sagge; belle e brutte; adultere e caste; ricche, borghesi, plebee; bionde, castane e brune. Un catalogo apprezzabile anche solo sul piano tipologico[95].

[92] Grazia Deledda, *Memorie di Fernanda,* in «L'Ultima Moda», III, 97-136, 2 settembre 1888-2 giugno 1889.
[93] Grazia Deledda, *Via del male*, Torino, Speirani, 1896.
[94] Grazia Deledda, *La madre*, Milano, Treves, 1920.
[95] Sui personaggi femminili della Deledda si vedano Tania Baumann, *Sardische Frauen. Die weibliche Welt Grazia Deledda*, in «Italienisch», 48 (novembre 2002), pp. 26-42; Ead., *Donna isola. Ritratti femminili nel romanzo del Novecento*, Cagliari, Cuec, 2007, in particolare le pp. 17-87; Angela Guiso, *Grazia Deledda: temi luoghi personaggi*, Oliena, Iris, 2005; Neria De Giovanni, *L'ora di Lilith: su Grazia Deledda e la letteratura femminile del secondo Novecento*, Roma, Ellemme, 1987.

Ma, per comprendere meglio le qualità di quelle creature, abbiamo bisogno di ricondurle al quadro popolato e complesso all'interno del quale agiscono e si misurano, tra loro e con l'altrettanto variegato universo maschile. Anche perché in un numero importante di novelle e romanzi di Grazia Deledda l'aspetto fisico e la disposizione morale dei personaggi corrispondono e si inseriscono in un dispositivo che attiva fitte relazioni tra le caratteristiche interiori ed esteriori dell'individuo e quelle ambientali, cioè tra le caratteristiche somatiche e psicologiche e quelle socio-antropologiche e geografiche.

Per quanto la scrittrice apprendeva dalle discipline di impianto positivista[96], infatti, a monte di ciascun individuo c'è una storia biologica capace di condizionare, con i tratti fisici, anche il destino sociale di ogni donna o uomo. Tale storia cromosomica, inoltre, si svolge in contesti spaziali determinanti e in paesaggi capaci di dialogare con le vicende umane. Il libero arbitrio ha, per tali ragioni, margini di manovra strettissimi[97].

Ma quando c'è – nei romanzi più fortemente tributari dei modelli dell'antropologia positiva, cioè quelli realizzati fino al primo decennio del Novecento – il libero arbitrio è quasi sempre esercitato da figure femminili[98]. Si pensi alla catena di decisioni prese razionalmente e re-

[96] Vedi Giulio Angioni, *Grazia Deledda, l'antropologia positivistica, la diversità della Sardegna*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, a cura di Ugo Collu, I, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura S. Satta, 1992, pp. 299-305; Duilio Caocci, *Prefazione*, in Grazia Deledda, *Stella d'Oriente*, Nuoro, Ilisso, 2007.

[97] Basterà osservare, in una fase assai avanzata di elaborazione del pensiero positivista, i presupposti antropologici che reggono le conclusioni giuridiche di Enrico Ferri, uno dei maestri più esposti e influenti di tale orientamento, allievo di Lombroso, che nella sua *Sociologia criminale* (Torino, Bocca, 1892) esclude che nelle azioni delittuose si possa individuare una scelta libera degli individui e porta tutta l'attenzione sui fattori antropologici (costituzione organica, costituzione psichica, condizioni bio-sociali), su quelli fisici (ambiente geografico e climatico) e su quelli sociali (religione, densità di popolazione etc.).

[98] E ciò sarebbe decisamente anti-lombrosiano, se si considera che il noto criminologo riteneva che la minore propensione al delitto delle donne fosse causata dal difetto di coraggio, di forza fisica e di intelligenza caratteristico del genere. Cfr. Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*, Torino, Roux, 1893 [l'impostazione del saggio era già nell'articolo pubblicato da Lombroso e Salvatore Ottolenghi nel «Giornale della Reale Accademia di Medicina», n. 9-10, 1891].

sponsabilmente da Maria e Sabina nella *Via del male* e, per contro, al naufragio ininterrotto di Pietro Benu, protagonista maschile del medesimo romanzo, segnato da tare ereditarie e dunque costretto in una dimensione pre-sociologica e – se si considera con attenzione come la voce narrante lo descrive, con linguaggio etologico – prigioniero di pulsioni ferine, irrazionali.

In una scrittrice nutrita di romanzi naturalisti e di romanzi psicologici, il modello lombrosiano – che pare ineccepibilmente applicato nella costruzione dei profili maschili – non funziona altrettanto bene sui personaggi femminili. E ciò appare con tutta evidenza se valutiamo cosa accade quando un'eroina viene rappresentata in relazione alle sue sorelle, cioè a creature che non solo condividono l'*hardware* (il patrimonio biologico ereditato), ma anche parti rilevanti del *software* (tutto ciò che chiamiamo cultura). Con una certa dose di approssimazione e con altrettanta audacia, crediamo di poter affermare che il grado di somiglianza fisica e comportamentale dei personaggi femminili messi in relazione nei romanzi risulta inversamente proporzionale alla prossimità familiare e biologica. Le sorelle in senso stretto sembrano consentire alla scrittrice di indagare il mistero dei diversi destini di individui portatori della medesima materia biologica e inseriti nel medesimo *milieu* geografico e culturale e di valutare – dentro la letteratura, ma anche nella propria biografia – l'efficacia, in alcuni casi decisiva, del talento individuale coltivato metodicamente, il peso delle diverse esperienze e della diversa indole dei personaggi. Le sorelle in senso stretto sono rappresentate spessissimo come mondi distanti, come poli che si respingono.

Già nel primissimo racconto pubblicato da Grazia Deledda nell'estate del 1888, *Sangue sardo*[99], il ritratto di Michela e quello di Maria servono alla narratrice per condurre un discorso – sovradimensionato rispetto alle capacità creative dell'allora giovanissima autrice – con evidenti risvolti meta-letterari e sociologici. Se Michela è bruna, Maria è

[99] Grazia Deledda, *Sangue sardo*, in «L'Ultima Moda», III, 88-89, 1-8 luglio 1888.

bionda; se la prima è ambiziosa, la seconda è del tutto serena nella sua misura mediocre e nel suo destino domestico e villico. E tali sono, queste due sorelle, perché l'una è moderna e tormentata dalle letture francesi (in particolare qui agisce la Thérèse Raquin di Zola), tanto quanto l'altra è arcaica e mite per via della sua passione per i romanzi di Scott. Ma, si badi, modernità e tradizione possono avere due paladine l'una armata contro l'altra perché la narratrice pretende di dichiarare la sua distanza da un genere, il romanzo storico, che, per varie ragioni, nella Sardegna del tardo Ottocento conosceva una nuova giovinezza. La polare diversità delle due deriva evidentemente – contro il modello positivo – da fatti culturali e non genetici, perché la vicenda è tutta costruita – anche per le ovvie necessità di legittimazione dell'esordiente novellatrice – nello spazio della letteratura e con materia tutta letteraria. Considerazioni analoghe possono svolgersi per i romanzi *Fior di Sardegna*[100], in cui si narra la formazione di tre sorelle in un paese denominato X, ma situato nel centro dell'Isola; *Colombi e sparvieri*[101], in cui si rappresenta, nel remoto e primitivo villaggio di Oronou, la radicale distanza che separa Banna e Columba, protagoniste di una vicenda molto simile a quella capitata alla scrittrice e alla sorella Nicolina[102].

A quattro sorelle assai diverse è poi dedicato *Canne al vento*[103]: Ruth, Ester, Noemi e Lia. Le prime tre accettano la tirannica volontà del padre di preservarle dalla vita e si rassegnano al regime claustrale della casa di Don Zame. La decisione di Lia, l'unica delle tre capace di esercitare la propria volontà con determinazione e di fuggire, innesca l'azione del romanzo.

In *Fior di Sardegna* abbiamo la possibilità di verificare, ancora nel segno dell'opposizione modernità/tradizione, come un vero rapporto

[100] Grazia Deledda, *Fior di Sardegna*, Roma, Perino, 1891.
[101] Grazia Deledda, *Colombi e sparvieri*, Milano, Treves, 1912.
[102] Siamo qui in uno dei non pochi casi di sororità che riguardano i rapporti familiari e reali della scrittrice trascinati nei romanzi. L'episodio e la sua metamorfosi letteraria vengono magistralmente ricostruiti da Luciano Marrocu nel suo recente *Deledda. Una vita come un romanzo*, Roma, Donzelli, 2016, pp. 56-59.
[103] Grazia Deledda, *Canne al vento*, Milano, Treves, 1913.

sororale, di vera solidarietà e complicità, si esperisca fuori del vincolo che unisce le sorelle.

Maura, la protagonista, non è bella, ma è dotata di uno sguardo affascinante, di occhi che «parlano prima del labbro», si mostra allegra, smaliziata e odia «le piccole miserie, i costumi e le passioni della gente ignorante». Pasqua, sua sorella, invece è «bella» e «conserva […] i capelli biondi, in un'onda d'oro sopra il viso di rosa, il profilo di madonnina e gli occhi biondi essi pure, cioè di un grigio nocciuola con lampi aurei sereni, da santa». Diversissime, dunque, da tutti i punti di vista. La narratrice lo afferma chiaramente: «come nel fisico, differivano nel morale, le due fanciulle»[104].

Maura condivide con la sorella tutto il segmento conservatore della sua formazione e della sua istruzione a contatto con una madre analfabeta e resistente a ogni mutamento, con una letteratura prodotta e trasmessa oralmente e in lingua sarda nelle più varie circostanze; l'altro segmento, quello centrifugo e innovativo, Maura lo coltiva a contatto con l'omonima cugina che aveva vissuto in città, a Sassari, e aveva avuto l'opportunità di entrare in contatto con la poesia moderna, audace, perturbante e con la moda. Pur essendo figlie di due fratelli già diversi, esse si somigliano tantissimo sia sul piano fisico che su quello psicologico: tanto che, tecnicamente, la seconda Maura (appena assume il nome di Lara, in onore della nota poetessa Eva Cattermole) può essere considerata il doppio della prima, anche per una staffetta che si realizza all'interno del lungo prologo del romanzo[105]. Le due Maure (Lare) sono legate da un rapporto di solidarietà e di cooperazione orientata verso una certa idea di libertà assai più intenso di qualunque altro legame descritto nel romanzo. È questo un caso di sororità che potrebbe essere trattato nei termini implicati dall'idea moderna di 'sorellanza'.

[104] Citiamo dalla ristampa dell'edizione 1891 riproposta dall'editore «Unione Sarda», Cagliari, 2004, pp. 46-47.
[105] Si veda Duilio Caocci, *Prospettive e ripensamenti nelle prime opere di Grazia Deledda (1888-1891)*, in *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda, Cagliari, Aipsa, 2010, pp. 123-135.

A una medesima attitudine alla creazione di doppi va ricondotto anche il terzo tipo di relazione che allontana e avvicina personaggi femminili. Stavolta però non si tratta di prossimità individuabili al livello del contenuto, ma piuttosto al livello narratologico. Né si tratta di legami fra parenti in linea collaterale, come sono i casi delle sorelle (al secondo grado) e delle cugine (al quarto) su cui abbiamo svolto le considerazioni precedenti.

Qui si osserva un tipo diverso di sororità, più oltranzista degli altri due perché coinvolge, con i personaggi, anche la narratrice e l'autrice.

Il caso più evidente di alleanza solidale tra autrice, narratrice e protagonista è quello di *Cosima*[106], il romanzo pubblicato postumo nel 1936. La protagonista, se si considera che il nome di battesimo di Grazia Deledda è più esattamente Grazia, Maria, Cosima, Damiana, può essere ritenuta un doppio dell'autrice, ma con un duplice abbassamento di grado, proprio a dimostrare la riduzione di peso che si verifica nella transizione dalla più alta istanza creativa, appunto, l'autrice, alla più infima, quella del personaggio che vive una vita tutta letteraria: in mezzo deve esserci un'istanza mediatrice, certo informata su molti dettagli, ma dotata di una consistenza assai più lieve rispetto a quella di un autore e assai più ingombrante e qualificata rispetto a quella di qualunque personaggio.

Si potrà obiettare che tale prossimità sia un tratto costante del genere autobiografico prima che di questa specifica e particolare realizzazione. Ma questo non è l'unico caso in cui si verificano tali incongrue alleanze tra quanto sta nel testo e quanto abita il mondo della vita, tra creature che raccontano e creature raccontate. C'è una serie di casi precoci e tardi, tra i quali basterà citare uno dei più plateali, quello che si verifica in *Vendette d'amore*[107]. Il procedimento di incorporazione, in un piccolo segmento di testo, di una serie di fatti esterni alla narrazione

[106] Grazia Deledda, *Cosima*, Milano, Treves, 1936. In questo caso indichiamo anche l'edizione critica a cura di Dino Manca, Sassari, Edes, 2016, che ripristina la lezione dell'unico manoscritto del romanzo.
[107] Grazia Deledda, *Vendette d'amore*, in «Vita Sarda», I, 1 maggio 1891-4 luglio 1891.

è chiarissimo ed ha, come riteniamo di aver mostrato altrove[108], esplicite finalità palinodiche. Serve cioè alla scrittrice per dichiarare pubblicamente il senso nuovo che assume la vicenda di *Vendette d'amore* rispetto alla sua propria produzione precedente ed anche rispetto alla produzione di altri autori regionali con cui l'autrice in quella stagione si misura.

La protagonista del racconto, Rosetta, è un personaggio colto mentre compie la sua metamorfosi dall'antico al moderno: da una fase della vita in cui subisce passivamente le regole tràdite della sua comunità, a un'altra in cui avverte di poter esercitare tutta la sua libertà. È perciò che ci appare vestita «metà signorile, metà in costume».

Tra Rosetta e Ausonio, il protagonista maschile, s'interpongono, oltre alla radicale differenza di censo e 'genetica', molti altri ostacoli «di fortuna, di idee, di convenienza».

Durante il primo conflitto tra i due si svelano le ragioni delle continue allusioni alle protagoniste e agli ambienti dei precedenti racconti e romanzi deleddiani. Ausonio si aspetta che Rosetta si comporti con lui come stabilito dalle regole comunitarie e come si comportano altre eroine innamorate e, avendo subìto un abbandono imprevedibile e imprevisto, rinfaccia a Rosetta il tradimento della promessa con parole che chiamano in causa il primo racconto della scrittrice nuorese: «Non ricordi dunque che nelle tue vene scorre il sangue delle forti fanciulle sarde? Le quali muoiono anziché mancare al giuramento!».

È un orizzonte d'attesa, quello di Ausonio, programmato secondo lo stereotipo antropologico e romanzesco assecondato e carezzato da molta letteratura sarda – il racconto, non per caso, è dedicato a Enrico Costa, autore fra i maggiori di romanzi storici e d'amore – e da una parte significativa dei racconti fino ad allora compilati da Grazia Deledda. Nella risposta di Rosetta – sorella solidale all'attuale Grazia, ma nemica giurata della Grazia di tre anni prima – si smaschera la debolezza dei

[108] Duilio Caocci, *Prospettive e ripensamenti nelle prime opere di Grazia Deledda (1888-1891)*, cit.

luoghi comuni consolidati e si afferma il diritto a un'identità meno ovvia: «Sangue sardo!», dice subito la protagonista di *Vendette d'amore*, così evocando la prima prova narrativa della Deledda e satireggiando le retoriche folkloristiche intorno ai sardi feticisti della parola data in ogni circostanza, ma soprattutto nei fatti sentimentali. E infatti subito dopo Rosetta rincara la dose, affermando che «i tempi di Ela sono così lontani, se pure esistettero mai, fuorché nella mente della mia amica Grazia, che del resto non ci crede nemmeno lei!»[109]. La minuscola creatura del racconto, emergendo dalla pagina, assume il ruolo di lettrice di un altro racconto e lo trascina, parodiandolo bellamente, nel suo proprio mondo con il fine di mostrare l'inattualità ideologica nella quale ormai galleggia la sua 'collega' e antagonista. Rosetta prende di mira Ela – sua omologa, almeno nel piccolo campo delle prove deleddiane nel genere racconto – e si dichiara amica di colei che le ha generate entrambe con la medesima materia. La più giovane 'sorella', con voce ventriloqua, si fa portatrice così del nuovo corso intrapreso da Grazia, abbandona la sorella maggiore nel suo tempo remoto e stringe un patto di sororità non solo con l'autrice e con la narratrice, ma anche con il pubblico, cioè anzitutto con il segmento di pubblico che ha funzioni di responsabilità nei periodici con cui la scrittrice intrattiene rapporti di collaborazione e poi con il pubblico dei lettori di quelle medesime testate.

Per non forzare eccessivamente il tema proposto, ci siamo limitati a indicare tre tipi di sororità tra i più frequenti nella prosa deleddiana. Il primo, quello relativo ai legami tra sorelle, e il secondo, quello relativo ai legami tra cugine, sono necessariamente combinati e, se si riterrà di dover procedere a uno studio sistematico, andranno compresi meglio alla luce di una serie di fatti di ordine culturale.

Le sorelle 'd'inchiostro' su cui abbiamo finora scritto agiscono 'fuori del mondo' reale, simulando sistemi di relazione che, prima di investire i modi della rappresentazione dei vari romanzi, riguardano la struttura

[109] Tutte le citazioni del racconto sono in *Vendette d'amore*, cit., I, 1 maggio 1891, pp. 7-8.

della comunità da cui pretendono di derivare e verso la quale sembrano orientati. Sarebbe necessario, dunque, rivalutare il peso delle esperienze biografiche dell'autrice – a maggior ragione in materia di sororità – nella costruzione dei profili dei singoli personaggi, come nella costruzione di intrecci capaci di dare conto di connessioni, alleanze, conflitti relazionali[110]; e allo stesso tempo avere presente che la prossimità tra cugine su cui abbiamo insistito è il riflesso letterario dell'organizzazione di una comunità nella quale le cugine davvero nascevano, crescevano, giocavano, lavoravano insieme: come sorelle, appunto. I romanzi che abbiamo citato mettono in scena negoziazioni sociali nelle quali gli attori esterni alla famiglia – se non sono figure ritenute, in quel quadro, 'familiari', come le serve e i servi, per esempio – occupano spazi minuscoli.

La scelta di non scostarci troppo dal primo significato di 'sororità' giustifica anche l'ultimo caso che abbiamo presentato, quello di *Cosima* e di *Vendette d'amore*, ovvero quello che ci ha portato a un altro grado di percezione e di codificazione del medesimo sentimento di solidarietà (o di conflitto) sororale. Sono 'sorelle' e solidali la narratrice che ci espone la vita di Cosima sino al matrimonio e il personaggio di Cosima, figlie entrambe – una maggiore, l'altra minore – oltre che della scrittrice, anche di quel magma auto-rappresentativo, di quel pulviscolo di memorie depositate nella mente della scrittrice che sta a monte dell'ordinata narrazione raccolta nella pagina. E sono sorelle – diverse come le sorelle vere della vita della Deledda e come le sorelle 'd'inchiostro' di *Fior di Sardegna* – Ela e Rosetta, figlie di un'unica madre – la Grazia citata in *Vendette d'amore* – e partorite in tempi diversi.

[D.C.]

[110] La rinnovata attenzione alla vita della scrittrice è testimoniata da una serie di pubblicazioni recenti. Vedi Maria Elvira Ciusa, *Grazia Deledda. Una vita per il Nobel*, Sassari, Delfino, 2016; Luciano Marrocu, *Deledda. Una vita come un romanzo*, cit.; Marcello Fois, *Quasi Grazia*, Torino, Einaudi, 2016.

Le novelle di Grazia Deledda: una palestra di scrittura

Nel corso di una lunga parabola narrativa, Grazia Deledda scrisse oltre quattrocento novelle, lavoro febbrile che scorre parallelo alla stesura dei romanzi, i quali ebbero oggettivamente una maggiore risonanza critica negli ambienti letterari di mezza Europa. Al di là delle prove giovanili d'esordio, la scrittrice nuorese aggiornò fedelmente, fino all'ultima stagione della vita e attraverso la collaborazione con più o meno note testate e periodici nazionali, la formula del racconto breve. Pubblica il primo racconto[111], *Sangue sardo*, nella rivista popolare «Ultima Moda» (1888). Di seguito si moltiplicano i suoi contributi a periodici isolani come «La Sardegna» o «L'Avvenire di Sardegna», prima di sbarcare nella Penisola, ospitata in «Natura e Arte» di Angelo De Gubernatis – ancora, scrive su «La Riviera Ligure» di Genova, «La Lettura» e «Il Secolo XX» di Milano, «La Tribuna» di Roma. Prenderà abbrivio nel 1909 – Deledda è ormai una firma di prestigio – il rapporto duraturo con il «Corriere della Sera».

I testi che comparivano all'interno di riviste e quotidiani venivano ripresi successivamente e, non di rado sottoposti a un attento lavoro di rimeditazione e pulizia stilistica che può illuminare sul mestiere dell'autrice, organizzati in vista della pubblicazione in volume. Tra le raccolte più note, è opportuno citare *I giochi della vita* (1905), *Chiaroscuro* (1912), *Il fanciullo nascosto* (1915), *Il ritorno del figlio, La bambina rubata* (1919), *Cattive compagnie* (1921), *Il flauto nel bosco* (1923), tutte scandite con una certa continuità, interrotta solo dalla morte della scrittrice – senza trascurare tuttavia la silloge postuma *Il cedro del Libano*, edita da Garzanti nel 1939.

Seguire il percorso tracciato dall'autrice nuorese, anche attraverso le varie redazioni delle novelle, consente di verificare le tappe di una maturazione artistica e di una crescita professionale che si fa manifesta

[111] Per quanto concerne la vicenda editoriale di ogni singola novella di Grazia Deledda, rimando all'ottimo lavoro di Piero Mura, *Le novelle di Grazia Deledda. Appunti per una bibliografia*, in «Portales», II, 2 (2002) e III, 3-4 (2003).

nel tessuto della scrittura e nella rielaborazione, spesso vero e proprio riadattamento, di temi e motivi tradizionali. Sotto un duplice aspetto: tanto meno perfezionato, in quanto frutto di una stesura che si potrebbe definire contingente, il racconto accolto nel contesto più ampio del periodico è la spia che segnala i fermenti, non solo stilistici, del laboratorio deleddiano; così come proficua risulta l'analisi delle varianti accolte nella confezione definitiva in volume. L'evoluzione, come si accennava, è linguistica, nel segno di un adeguamento a forme più marcatamente novecentesche, ma nel contempo è trasformazione delle tecniche di rappresentazione, mai fine a se stessa, poiché corrisponde allo sforzo di creare una struttura narrativa solida e coerente, calibrata in modo da corrispondere al microcosmo che prende vita dentro la pagina.

Spesso l'ispirazione è il distillato di letture onnivore che si muovono con agilità insospettabile, dalle riviste femminili alle traduzioni dei romanzieri russi – transitando per la cronaca giornalistica e di costume. Quando si parla di ipotesti e modelli, in ambito deleddiano, il campo dei riferimenti si amplia a dismisura: da qui il sospetto che le fonti siano di volta in volta decontestualizzate, o meglio ancora metabolizzate – riassorbite come sono in un disegno originale e calate in un contesto prevalentemente sardo. Se in generale ogni scrittore si cala entro la pagina letteraria (la propria e quella altrui) portandosi appresso un'ingombrante biblioteca mentale, da cui sfilare al momento opportuno i volumi prediletti impressi nella memoria[112], Deledda certo non costituisce un'eccezione, ma anche nel suo caso non è possibile in ogni circostanza discriminare sul livello inconscio o perfettamente consapevole della scaturigine intertestuale.

Di fatto la novella si impone, in quanto palestra di scrittura, con la fisionomia del luogo più adatto alla sperimentazione. Almeno per ciò che concerne la prima fase della progettazione: quella che, impro-

[112] Metaforicamente parlando, è un po' quello che accadeva al sinologo Peter Kien, nel mondo di *Auto da fé* di Elias Canetti.

priamente, s'è definita come uno spazio contingente offerto dalla pubblicazione sulla stampa periodica. Perché apparentemente costituiva un'area più indefinita e meno istituzionale, con un relativo alleggerimento dei vincoli di responsabilità che inevitabilmente gravavano sul più ingombrante formato del romanzo. Sfruttando la diffusione nazionale del «Corriere», Grazia Deledda ha l'opportunità di saggiare le reazioni di un pubblico decisamente più ampio e composito di quello delle narrazioni 'lunghe'. Non disattende le aspettative dei lettori, ed è in grado di orientarsi verso una ricezione più marcatamente popolare, registrando puntualmente anche le indicazioni più banali, quelle che si potevano ricavare dalle lettere alle redazioni dei giornali:

> La collaborazione costante a un quotidiano come il «Corriere della Sera» comportò per la Deledda una svolta nelle sollecitazioni della sua scrittura, innanzitutto per il rapporto con un pubblico in prospettiva più numeroso e più vario di quello che la seguiva acquistando i suoi romanzi (in questo periodo della sua maturità letteraria in edizione Treves) o su una rivista di ben minore e diversa diffusione come la «Nuova Antologia». E l'autrice mostra di saper valutare l'importanza e il carattere di una scrittura rivolta a un pubblico eterogeneo, ma per altri versi definito, come quello del «Corriere» ed accetta in questo senso i suggerimenti di Albertini, alla cui esperienza evidentemente doveva dar valore[113].

Una complessa teoria di fattori viene messa in gioco quindi

> nel rapporto con la redazione del «Corriere della Sera»: da una parte l'insoddisfazione persistente per i risultati della sua scrittura, che può ingenerare insicurezza e anche per questo una disponibilità ad accogliere – almeno entro certi limiti – i suggerimenti che le venivano dalla redazione; e insieme la sua esigenza di affermazione che la dispone a una flessibilità tendente a conser-

[113] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, La biblioteca di Medea, Cagliari, UNICApress, 2022, p. 172.

> vare l'opportunità di collaborare a giornali prestigiosi come il «Corriere della Sera», muovendosi quindi abilmente tra condiscendenza e risolutezza su istanze artistiche fondamentali[114].

La sensibilità che l'autrice nuorese mostra nei confronti delle oscillazioni del gusto e delle mode letterarie è comunque un concreto indizio di modernità: non sarebbe corretto parlare di Deledda come di un'autrice che opera in funzione del mercato editoriale, ma certo di una professionista della scrittura fin troppo consapevole. Se la composizione di un testo commissionato da un quotidiano è anche una pratica che si affina col mestiere – il cui precipitato artistico risulta essere, talvolta, un certo manierismo – va detto che la scrittura deleddiana, quasi autogenerandosi, tende ad alimentare e ispirare instancabilmente se stessa.

Nelle primissime prove letterarie, Deledda trasportava frammenti di un mondo ideale tardo romantico (insieme ai malinconici paesaggi) e magari gli indirizzi e le mode rigurgitanti dai *feuilleton* francesi – i romanzi a puntate, i quali godevano simbioticamente lo stesso successo delle riviste femminili che li ospitavano – per innestarli su un'ambientazione a lei più familiare: sempre procedendo per gradi, senza la fretta che inevitabilmente brucia le ambizioni dell'autodidatta. Nelle prove migliori i 'prestiti' vengono incastonati fra gli altri tasselli del mosaico senza apparire stravaganti. Col tempo, Grazia Deledda acquisisce con assoluta padronanza nuovi linguaggi – tra gli altri l'indiretto libero, le capacità mimetiche del dialogo e quelle introspettive del monologo – che a contatto con la ritualità narrativa della tradizione orale sarda sciolgono i nodi del racconto affinché aderiscano all'itinerario segnato dall'esperienza in presa diretta, o dalla memoria. Altre volte è un particolare a fare la differenza, magari un'inquadratura inconsueta (non diceva Victor Sawdon Pritchett che il racconto è qualcosa di intravisto con la coda dell'occhio?) che insinua una presenza inquietante

[114] *Ivi*, p. 173.

colta di sfuggita – o viceversa s'impone una prospettiva barocca, appresa con pazienza dalle arti figurative, la quale spalanca tutt'intorno ai personaggi una vertigine di solitudine.

E tuttavia non si può parlare solo di mestiere, ma di una dote posseduta esclusivamente dal bravo novellatore, quando sia capace di giostrare e far funzionare a pieno regime gli ingranaggi della fabulazione e le dinamiche temporali del racconto: quello che apparentemente sembrava uno spazio destituito di ogni responsabilità, in cui l'autrice poteva esercitarsi con una certa libertà (lo spazio della forma breve), per conseguire risultati eccelsi esige il massimo controllo dei meccanismi narrativi e un'accurata selezione e dislocazione di ciascun elemento (a partire da ogni singola parola).

L'evoluzione descritta dall'insieme delle novelle illustra le tappe di un apprendistato: per esempio, se i paesaggi restano familiari (persino le masserie padane o la periferia romana del primo Novecento), cambia la percezione, il mondo che si risveglia nella coscienza degli uomini e delle donne è già scisso – e infatti i personaggi non sempre sanno decodificare i segnali che provengono dal contesto circostante, anzi smettono molto presto l'atteggiamento romantico di empatia: gli elementi naturali restano solo in apparenza dati oggettivi, quando l'incrinarsi dell'armonia sulla superficie della terra deve necessariamente riflettersi nel disordine dei fenomeni atmosferici. E allora capita che si scivoli quasi impercettibilmente verso una costruzione onirica in cui l'ambiente deve adeguarsi repentinamente agli stravolgimenti di un sogno individuale – quando nodi densi di significato si stringono attorno ad immagini dalla forte valenza simbolica.

Accade per esempio ne *La festa del Cristo* (1911) che un'intera sacra processione sia costretta a sfilare tra manifestazioni demoniache sopra una scacchiera orientata cromaticamente sul rosso e sul nero: qui assistiamo a una metamorfosi continua del paesaggio – banalmente anche nella fenomenologia atmosferica – e della materia di cui si compongono gli esseri animati, quasi costituissero una stessa, unica sostanza manipolabile dalla malattia del pensiero. In definitiva, l'autrice traduce

l'idea del fantastico nel mondo rituale e arcaico della Sardegna, accostandosi alle soglie del mito.

Dimensione liminare tra leggenda e quotidiana sopravvivenza di figure che provano ad affacciarsi sulla modernità, il microcosmo plasmato dalle novelle è il prodotto di un sincretismo, contaminazione di cultura pagana e cristianesimo isolano: incombe su di esso una divinità biblica che, prima di essere amata, va religiosamente temuta. Astratta come la giustizia nebulosa dei codici e tuttavia ineluttabile nella sentenza: sua ipostasi terrena è il tribunale degli uomini. E in effetti essa di rado concede il riscatto[115]: l'espiazione si compie tutta sulla terra e la salvezza è un'inspiegabile appendice ultramondana. A mezzo secolo di distanza, in *Spirito religioso dei sardi* Salvatore Satta svilupperà filosoficamente la questione del peccato originale come colpa individuale – vissuta però da un intero popolo – senza speranza di redenzione, prefigurando quanto sarà poi pienamente sviluppato nel *Giorno del giudizio*. Forse con meno consapevolezza, Grazia Deledda combina il senso della colpa cristiano con l'antica insindacabilità del Fato che assegna a ogni uomo un solo immutabile destino[116].

L'ultimo tratto del percorso deleddiano, raffinato il linguaggio che diventa movimento fluido, pienamente matura la tecnica espressiva, approda forse inevitabilmente alla metanarratività, alla riflessione sui processi costitutivi del prodotto artistico e sull'organizzazione del racconto. Se la scrittura era stata, e resterà fino all'ultimo formidabile strumento di conoscenza, ora piega verso l'autocoscienza.

[A.C.]

[115] E difatti nel complesso delle novelle non è raro che al pentimento faccia seguito la mortificazione dell'eroe.

[116] Come sembra confermare la formula di Michelangelo Pira: quando si nasce *de linna mala* è difficile sottrarsi allo status antropologico di appartenenza, soprattutto dentro un sistema assiologico arcaico – che mostra una certa rigidità nelle relazioni comunitarie.

Misurarsi coi tempi del racconto per esorcizzare il tempo: la metanarratività

Nell'ultimo discorso dedicato a Grazia Deledda, con la consueta arguzia Giovanna Cerina illustrava l'arte d'inanellare storie dell'autrice nuorese. L'inquadrava a partire dal solido caposaldo occidentale, il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, per poi volgersi repentinamente a oriente e a quel testo fuori dall'ordinario che è *Le mille e una notte*

> dove una bellissima fanciulla destinata a morte, Sherazad, vince il signore del tempo, che vuol dire il signore della morte, raccontando storie oralmente. È lei stessa a richiedere una interlocutrice, cioè una ascoltatrice, nella figura della sorella, che viene chiamata nella stanza del sultano, del re, come lo chiamano, evidenziando la funzione dell'ascoltatore, la necessità di un ascoltatore, che è quello che suscita e provoca la storia. «Sorella, mi racconteresti una delle tue meravigliose storie?»; e così comincia questo gioco straordinario di Sherazad, che si trascina per notti e notti finché il signore della notte, del tempo, non viene sconfitto, e Sherazad ha salva la vita e dunque dà inizio a un tempo diverso[117].

Il potere della novellatrice consisteva nell'intrinseca capacità di guardare oltre la notte – e dunque sconfiggere la morte – che si reificava nella sua facoltà di manipolare il tempo: Sherazad verifica un concetto espresso da Italo Calvino, il quale nelle *Lezioni americane* (e specificamente in *Rapidità*) definiva il racconto come «un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo»[118] a seconda delle esigenze del narratore.

Ebbene, contemplando nel loro insieme le centinaia di novelle scritte da Deledda, è possibile cogliere, tra le caratteristiche peculiari, il mestiere di ricamare storie realizzate con il filo del tempo. Come s'è

[117] Giovanna Cerina, *L'arte di raccontare storie*, in *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda, Nuoro-Cagliari, ISRE Edizioni-AIPSA, 2010, p. 238.
[118] Italo Calvino, *Lezioni americane*, in *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, I, Milano, I Meridiani Mondadori, 1995, p. 660.

accennato, l'apprendistato al racconto per Deledda avvenne attraverso l'ascolto, nell'infanzia, delle proteiformi narrazioni orali – si veda in proposito *Un grido nella notte* (1911): le tre figure dei vecchi affabulatori in apertura rappresentano le tre direttrici che determinano il confezionamento di una storia: il tragico, il comico e una terza tipologia che costituisce quella mescolanza di comico e tragico che è la prediletta di Deledda, dal momento che (ci dice la voce narrante, in questo caso piuttosto aderente al pensiero dell'autrice) è la modalità nella quale viene squadernata la vita al cospetto dello sguardo di chi la sa acutamente osservare.

L'affabulazione organizzata davanti al focolare, che dura il tempo di una 'seduta', è necessariamente una performance circoscritta che educa l'orecchio della futura scrittrice. In effetti, essa troverà negli anni a venire il corrispettivo nell'elzeviro, della misura canonica di una colonna e tre quarti, consegnato al «Corriere», anche quello spazio breve e definito: in entrambi i casi le regole del gioco paiono fungere come stimolo e spesso come innesco e non come impedimento. Scrive in proposito Cristina Lavinio che il limite

> sollecita e facilita il reperimento di soluzioni efficaci. E, rispettando un limite di estensione, si tratta di costruire il racconto con equilibrio narrativo.

Sotto questo aspetto Grazia Deledda si è giovata della percezione dei confini narrativi soprattutto

> nell'imparare a contenere, a favore di una maggiore sobrietà, l'enfasi e le pause riflessive che, per quanto affidate ai pensieri, alle parole o al punto di vista dei suoi personaggi, tanto abbondano nella sua narrativa più distesa, cioè nei suoi romanzi, sempre a rischio di risultarne inutilmente appesantiti[119].

[119] Cristina Lavinio, *Un bestiario novellistico tra martore e cornacchie*, in *Dalla quercia del monte al cedro del Libano*, cit., p. 34.

Il passaggio dalla fruizione del racconto orale alla produzione scritta non è un automatismo e tuttavia, nel caso specifico, abbiamo un gran numero di novelle, quelle di taglio specificamente metanarrativo, dove la scrittrice tende ad autorappresentare la propria vocazione letteraria. Per una circostanza non casuale ma premeditata, dunque, e con una precisa cognizione dei propri mezzi, Deledda offre le coordinate più congrue a inquadrare il proprio mestiere, direi quasi le tappe di un'evoluzione, presagendo forse di lasciare un ritratto cospicuo a beneficio dell'avidità dei futuri biografi.

L'autrice spalanca le porte del suo laboratorio di scrittura, entro il quale si consuma un quotidiano lavorio di perfezionamento, un certosino esercizio da praticare, per una determinata quantità di ore, giorno dopo giorno, senza soluzione di continuità. Investe sulla metafora dell'artigiano, paragonando (nella novella *La palma*, 1926) l'artista armato di penna a un «eterno arrotino occupato ad affilare il proprio coltello». D'altra parte *Elzeviro d'urgenza* (1931), luogo ormai frequentatissimo dalla critica, sta probabilmente al complesso della novellistica deleddiana come la novella di Madonna Oretta sta al *Decameron*: un prontuario che spiega tutto ciò che è necessario allestire per la realizzazione di un racconto che funzioni senza intoppi – per altro verso, una buona parte della novella è edificata sul cimitero delle storie abortite: *Elzeviro d'urgenza* è anche la vicenda dell'infinita varietà del potenzialmente narrabile che non vedrà mai la luce del sole. In definitiva, *Elzeviro d'urgenza* indugia

> sul travaglio del processo creativo, mosso da un'intrinseca necessità che lo rende libero, non condizionabile né da un'urgenza esteriore, né dalla lusinga di onorifici inviti […] Completa il discorso autoriflessivo una notazione sulla componente psicologica che è all'origine del processo creativo: l'angoscia della pagina bianca, la vastità nuda della cartella da riempire simile a un deserto lunare che l'artista trasformerà in pagine di vita. Riflessioni sorprendenti, che rivelano il grado di consapevolezza raggiunto nella costruzione dell'opera letteraria, misurabile a livello concreto e artigianale (nel senso alto del termine) della sua esperien-

> za; e in quanto tale lontana da una concezione ingenua o ispirata dell'opera d'arte di matrice romantica o crociana[120].

Fra gli ingredienti più importanti che contribuiscono all'allestimento di una buona narrazione c'è, ovviamente, il tempo. Si potrebbe sciorinare una teoria di casi esemplari che fanno luce sulla capacità della scrittrice di manipolare le lancette e d'«imbrogliare» i piani temporali, come dimostra per esempio l'uso assai frequente della prolessi per inquadrare la vicenda del o della protagonista entro una cornice d'ineluttabilità. Oppure si può contemplare l'abilità con la quale rende asincronici gli orologi biologici dei protagonisti in una novella, *Cose che si raccontano* (1930), concepita alla maniera di Edgar Allan Poe. Com'è in fondo annunciato sin dal titolo, si tratta di un racconto dentro il racconto che il bell'Aroldo porge al suo signore (uno scrittore descritto come un «barbone che rassomigliava a San Gerolamo nella spelonca») e gravitante attorno all'«eterno brivido del mistero» – coprotagonista una giovane aspirante suicida: un'apparizione onirica sospesa fra il miracolo e l'incubo fantasmatico, e altri piccoli componenti perfettamente calzanti al genere, qual è per esempio il «tatuaggio» di sangue per il cui tramite la moritura marca il territorio dei viventi (e in particolare il braccio del povero inserviente) con la lettera B (il bacio che il vivo ha negato alla morta). Il racconto pone evidentemente più di un enigma: il personaggio dello scrittore interviene cercando di ridimensionarne la carica perturbante, di esorcizzarlo con spirito caustico – fino a confessare di non avere alcuna soluzione all'enigma che non sia quella limitata e limitante del buon mestiere, dell'artificio ingannevole, dell'artigiano capace di ritagliare un buon abito narrativo a qualunque circostanza, senza tuttavia riuscire neppure a sfiorare il cuore del mistero (che è poi il mistero del vivere).

Un fondamentale contributo ci viene offerto da quel perfetto meccanismo ad orologeria che è stato significativamente accostato, da Gio-

[120] Giovanna Cerina, *Prefazione*, in Grazia Deledda, *Novelle*, Nuoro, Ilisso, 1996, VI, pp. 11-12.

vanna Cerina, alla maestria di un Čechov: *Le scarpe* (1912). Nel cuore del movimento drammatico si staglia la figura di Elia, tipologia di personaggio che galleggia perennemente sulla linea demarcante una condizione di miseria e di carattere sostanzialmente indolente: come accade per molti altri suoi omologhi letterari, lo scopriamo a fantasticare una fortuna a portata di mano che si manifesta, nel caso specifico, nelle forme suadenti di un'eredità – lo zio, di cui è l'unico erede, è già assestato sul letto di morte.

Di fatto, la novella mette in scena una corsa contro il tempo, poiché Elia deve arrivare, partendo da Nuoro, a Terranova (Olbia) in tempo utile a raccogliere l'estremo anelito di vita e insieme le ultime volontà del parente. Si mette in marcia (a piedi, ovviamente) ma la sua precaria condizione economica determina, poco oltre l'avvio, il primo intoppo concreto lungo l'itinerario che dovrebbe condurlo all'apoteosi: le scarpe, già logore, cedono strada facendo.

Quello del 'peregrinare' è un motivo ricorrente nell'opera deleddiana e, più in generale, della narrativa sarda novecentesca[121]. Nel caso specifico del viaggio di Elia, accade che il paesaggio tende a conformarsi allo stato d'animo del protagonista: «pareva di attraversare un paese incantato» è la condizione di partenza, che mal si concilia tuttavia con la miseria degli uomini, come testimonia il freddo e puro splendore di «diamante» del sole che saluta l'abbrivio. Per tutta la durata della novella, in verità, viaggio e sogno (e poi incubo) sconfinano quasi impercettibilmente l'uno nell'altro.

Nella tappa intermedia, in notturna a Orosei, s'innesca finalmente l'atteso dispositivo della tentazione da cui deriverà il tormento del senso di colpa: il protagonista ruba le scarpe di un altro disgraziato e si rimette in moto, coi piedi più leggeri ma la testa ingombra d'un rimorso dal quale non riuscirà più a liberarsi. Ineluttabilmente, Elia vede trasformarsi la strada che avrebbe dovuto condurlo all'ascesa so-

[121] Penso per esempio alla 'fuga' di Gonaria, sempre lungo la direttrice Nuoro-Orosei, nel già citato *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta.

ciale in un percorso di degradazione morale, cui potrà rimediare solo attraverso una qualche forma di espiazione. C'è ovviamente, in quella mescolanza di cui si parlava fra tragico e comico, anche una vena beffarda la quale alimenta la dimensione 'metafisica' della novella, fino a esondare nella mente del protagonista. Ancor prima del furto, Elia era stato tormentato da incubi ad occhi aperti in virtù dei quali gli erano apparsi mondi concepiti a misura di scarpa, posseduti da scarpe e abitati da creature in forma di scarpe:

> vedeva innumerevoli file di scarpe, lungo le vie del mondo, entro le case, nei campi: dovunque c'era un uomo c'era un paio di scarpe. Molte stavano nascoste entro i cassetti, nei comodini, negli angoli più equivoci; altre pareva vegliassero, ai piedi del letto, il sonno dei loro padroni; altre aspettavano sulla soglia degli usci, e altre infine, come le sue, partecipavano all'ansia ed alla miseria di chi le calzava[122].

Per liberarsi dall'ossessione del delitto compiuto, decide di tornare indietro, fino all'ostello di Orosei, dove riposiziona le calzature nel cantuccio dal quale erano state ghermite. Tutto questo fare e disfare comporta la dilapidazione di quella manciata d'ore che Elia aveva in dote per perfezionare l'impresa. Inevitabilmente, il risultato finale è un ritardo fatale – il protagonista arriva a Terranova quando lo zio è già spirato, l'eredità se ne va in fumo:

> – Il mio beato padrone ti aspettava. Tre giorni fa ti ha fatto spedire un telegramma. Egli diceva che tu eri il suo solo parente, ma che tu lo avevi dimenticato. Così stamattina, non vedendoti arrivare, ha fatto testamento, in favore degli orfani dei marinai… (III, p. 96.)

Ha perduto la partita con il signore del tempo, Elia, ma perlomeno ha evitato di consumare fino in fondo la propria «degradazione»,

[122] Grazia Deledda, *Novelle*, I-VI, a cura di Giovanna Cerina, Nuoro, Ilisso, 1996, III, p. 93. Con riferimento a tutte le citazioni tratte dalle novelle, d'ora in avanti indicheremo solo il volume e il numero di pagina.

termine chiave che costituisce il discrimine della vicenda: degradarsi, cadere più in basso rispetto al proprio stato di partenza, per chi muova da una condizione già prossima alla miseria, implica evidentemente il rischio della morte, fisica o sociale.

E tuttavia lungo il filo del tempo sono forse ancora più illuminanti quelle novelle cui accennavo, d'impianto metanarrativo, sempre più frequenti fra la fine dei Venti e l'inizio degli anni Trenta:

> La Deledda si adegua alle istanze autoriflessive che si diffondono soprattutto nel Novecento nelle forme del metateatro, del metaromanzo, del metaracconto, del metafilm, dove l'autore riflette su se stesso, sul codice espressivo, su come nasce o si costruisce un testo[123].

La tendenza all'autorappresentazione del proprio mestiere apre spazi nei quali l'autrice si rivela prodiga di concrete indicazioni operative e dove, soprattutto, assurge al ruolo di lettrice ideale di se stessa.

Mi spiego meglio: nelle metanovelle l'autrice tende a sdoppiarsi (più o meno velatamente) suscitando nella pagina una figura che è un riverbero letterariamente ordito di se stessa – con un moto riflessivo che oscilla fra il presente e quotidiano lavoro di scrittrice e l'inquieto affacciarsi sul tempo a venire minacciato dalla sua malattia[124]; oppure, in direzione inversa, sulle emozioni sempreverdi che affiorano dalla remota stagione della giovinezza. Una voce narrante disincantata, spesso autoironica, esprimendosi in prima persona interfaccia la Grazia-autrice alla Grazia-personaggio.

Può allora accadere che la Grazia-autrice solleciti la Deledda lettrice dall'orizzonte narrativo dei riferimenti (o delle strategie narrative) condivisi, ma non sarà più solo una questione di metanarratività intesa

[123] Giovanna Cerina, *Prefazione*, in Grazia Deledda, *Novelle*, cit., VI, p. 10; ma cfr. anche IV, p. 17.
[124] Del male incurabile, in costante progressione, affiorano alcune allusioni nelle ultime novelle velatamente autobiografiche.

come indagine intorno ai processi costitutivi del prodotto artistico: se la scrittura era stata, e resterà fino all'ultimo, formidabile strumento di conoscenza, ora piega verso l'autocoscienza, scava in profondità (e negli abissi della memoria) come il coltello affilato dall'arrotino non più per sondare le altrui solitudini ma la propria puntiforme singolarità – sviscerandola fino alle estreme conseguenze.

Potendo attingere dall'ambito vasto delle metanovelle, scelgo un altro caso esemplare, *Racconti a Grace*[125], pubblicata sul «Corriere della Sera» (11 novembre 1931), perché in essa il tempo è sia la sostanza dinamica che informa il contenuto, sia la struttura narratologicamente discriminante.

In apertura, la voce narrante si rivolge alla fantasmatica nipote Grace, alla quale deve porgere un testimone in forma di racconto. Figlia di una nuora ancora non bene identificata – raffinata anglosassone o sanguigna ciociara? – Grace apre un'ipotesi d'interlocuzione che viene proiettata, lungo l'asse cronologico, venti (o trent'anni) nel futuro.

La novella si configura e si propone al lettore scandita in tre anelli (che possiamo immaginare concentrici, come un'onda che si propaghi nello spazio della pagina: ogni sezione 'temporale' è di fatto innescata dalla cellula narrativa precedente) i quali corrispondono ad altrettante modalità di percepire il tempo.

> – Tu, mia carissima, ieri nel pomeriggio hai pregato la tua mamma di accompagnarti a fare uno spuntino nella pineta di Cervia, vicina a quella famosa di Ravenna: in un'ora e tre quarti, per via aerea, siete arrivate felicemente lassù. (V, p. 389)

La Grazia della finzione prende spunto dal viaggio che «ieri» la giovane Grace (nel nome è già insita una relazione speculare, con un leggero effetto straniante determinato dalla variante esotica) ha com-

[125] La novella costituisce un dittico con *I primi passi*, pubblicata sul «Corriere» nel 1930 e poi ospitata, accanto a *Racconti a Grace*, nella stessa raccolta (*La vigna sul mare,* 1932): qui il filo della memoria riconnette la donna matura a una fanciulla che coltivò la propria vocazione letteraria.

pletato trascinando la giovane madre verso la pineta di Cervia, spostamento rapidissimo che in aereo[126] si consuma in appena un'ora e tre quarti. Un'ora e tre quarti è il corrispettivo orario di quella che era la misura canonica dello spazio di un racconto: la colonna e tre quarti dell'elzeviro sul «Corriere». Lo spazio può già essere concepito come una forma del tempo (e viceversa).

La rapidità quasi fulminea (fatte le debite proporzioni) del viaggio e l'accelerazione delle lancette non consentono di cogliere null'altro che la meta finale, mentre anche i luoghi di transito risultano sostanzialmente informi (sintomatica l'opzione a vantaggio di un anonimo «albergo» rispetto all'opportunità di tornare alla casa dei nonni). Tuttavia, questo primo livello temporale consente alla voce narrante di istituire una comparazione che darà l'abbrivio alla seconda porzione di racconto e, conseguentemente, a un ulteriore piano cronologico.

Si fa riferimento, in effetti, alla durata necessaria a coprire la distanza Roma-Cervia nell'occasione in cui Grazia scoprì quella stessa pineta – in un passato lontano sì, in rapporto alla presenza fantasmatica di Grace e alla sua esperienza di volo aereo, ma in realtà tanto prossimo al vissuto quotidiano di Deledda narratrice (e del lettore) da poter essere assimilato all'ottica della stagione presente, se non altro perché lo spostamento avviene, più modestamente, in treno, lungo un itinerario che si sviluppa in dieci-dodici ore:

> Io avevo preparato un cestino di provviste per una ragione che ti spiegherò poi: e dentro questo cestino, bene avvolte nella carta oleata, oltre le classiche uova sode e il salame e il pollo, ci si trovavano le tenere membra arrostite di una squisita lepre che, col relativo rosmarino, mi era stata regalata da una giovanissima scrittrice […]. Perché il prezioso cestino e la domestica che lo portava non andassero sperduti nella confusione dei trasbordi, ci si prese il lusso di farli viaggiare con noi, in seconda classe: per la

[126] In proiezione futura, Deledda prevede che l'aereo possa diventare sostanzialmente un mezzo di trasporto confortevole, rapidissimo e alla portata di tutti – circostanza che, con tutta evidenza, era ancora ardua (per quanto non fantascientifica) da verificare ai primi anni Trenta.

> verità, aggiungo che la donna la volli io, al mio seguito, perché aiutasse meglio il tuo caro nonno a caricarmi sul treno.
> Tutto, dunque, andò bene: eravamo noi soli nello scompartimento, ed a misura che si saliva l'Appennino dorato di ginestre, mi pareva di ringiovanire […]. (V, p. 389)

Il tempo sembra rallentare mentre chi parla può indugiare a descrivere le circostanze che appartengono al contesto del viaggio: per esempio, il lettore è invitato a prestare attenzione ai dettagli relativi alla preparazione del cibo, che comprende un cospicuo elenco di vivande: un'abbondanza che non corrisponde ad esigenze di necessità contingenti ma pare rispettare, come vedremo più avanti, una liturgia antica. Pochi tratti sono sufficienti a visualizzare Grazia-personaggio mentre si affaccia o scruta dal finestrino, poiché si fa riferimento ai riflessi dorati delle ginestre in fiore, intanto che il treno s'inerpica verso gli Appennini; la voce narrante palesa (ed è affidabile) la percezione del proprio ringiovanimento («mi pareva di ringiovanire»).

Se Einstein (il quale, peraltro, conseguì il Nobel per la fisica giusto qualche anno prima di quello assegnato a Deledda per la letteratura) avrebbe imposto con sempre maggiore persuasività al senso comune i nuovi orizzonti della fisica, per esempio l'evidenza per cui con l'aumentare della velocità del mezzo di locomozione l'orologio tende a 'rallentare' (se fosse ammissibile postulare una velocità superluminale, l'orologio inizierebbe a scorrere all'indietro), nel nostro universo governato dalle leggi della finzione, all'inverso, più lento è il veicolo e più il tempo pare scorrere lentamente, fino alla condizione (quasi) paradossale per cui la protagonista si sente, appunto, ringiovanire.

Il processo è determinato dall'attivarsi di un circuito mnemonico, alimentato dal rito delle 'vivande' e dall'atto di scrutare attraverso il finestrino – attività contemplativa che consente un'ulteriore comparazione fra i paesaggi appenninici e quelli della giovinezza sarda. Dal secondo anello del racconto si genera difatti l'ultima cellula narrativa, entro la quale il flusso interiore muove verso il passato in direzione della remota infanzia, favorendo anche l'espansione del tessuto narrativo:

> Ma questo viaggio, cara la mia Grace, è un portento di rapidità in confronto a quello mio primo. Il mio primo viaggio, se non contiamo quelli sui plaustri latini, ai tempi della mia beata infanzia, lo feci in diligenza: e fu il più bello della mia vita. Si andava da Nuoro, gagliardo cuore di Sardegna, a Casteddu Mannu, Cagliari, Karalis fenicia, per la celebre festa di Santo Efisio, ai primi di maggio. Avevo undici anni. La festa della primavera e quella della mia fanciullezza coincidevano. (V, p. 389)

Se quello in treno doveva essere parso a Grace di una lentezza estenuante, la voce narrante le spiega come il primo viaggio di cui serbasse il ricordo, inevitabilmente il più avvincente, si fosse addirittura protratto per più giornate: Grazia aveva undici anni[127] e la sua giovinezza sbocciava in occasione della festa della primavera.

Il veicolo (a trazione animale) campeggia nella pagina con la sua andatura pigra e corrisponde a un livello che, nell'evoluzione tecnologica, precede l'invenzione della macchina a vapore. La diligenza tuttavia s'accorda perfettamente, tutta «lucidata a nuovo» com'era, con lo stato d'animo di trepidazione della bambina, già eccitata per via dei preparativi per la partenza; in primo piano, nella gerarchia dei rituali, c'è la distribuzione delle vivande nella bisaccia

> tessuta a mano, come un arazzo, coi motivi simbolici, in rosso e blu, e verde e giallo-oro, tramandati forse dalle ricamatrici di Babilonia: e dentro i cestini ogni ben di Dio. (*Ibidem*)

La prima tappa del viaggio Nuoro-Cagliari è ripresa sostanzialmente in notturna: il gruppo staziona presso una casa cantoniera che biancheggia (l'istituzionale rosso pompeiano delle case cantoniere verrà decretato solo mezzo secolo dopo) nell'oscurità contornata e rinsaldata dalla foresta circostante. Un «palazzo delle fate» – immerso in un'atmosfera di fiaba, già ventilata dalla presenza della luccicante di-

[127] Grazia è accompagnata, fra gli altri, dallo zio Andrea, circostanza che implica un'altra evidenza: nello spazio circoscritto dell'elzeviro vengono enumerate quattro generazioni di Deledda (lo zio, l'autrice bambina e quella matura, la nuora, la giovane Grace).

ligenza – forse lontano parente della casetta bianca della bambina dai capelli turchini delle *Avventure di Pinocchio*, ma decisamente più ospitale: la padrona offre vernaccia e acquavite in cambio d'una manciata di centesimi. Il giorno dopo la comitiva muove alla volta della seconda tappa, Macomer – nel ricordo si staglia addirittura sfarzoso il salone imbandito e «illuminato a giorno» (si trattava in realtà del ristorante della stazione).

Dopodiché, la «meraviglia del treno» – un treno necessariamente più lento di quello descritto in precedenza – fino alla conquista di Cagliari, la quale nell'incantamento insufflato dagli occhi della bambina può apparire come «la più bella e forte città del mondo» con le sue «torri leggendarie».

A questo punto la voce narrante, filtrando i dati dalla memoria dell'autrice, ci fornisce alcuni ragguagli sulla grande festa del primo maggio, in accordo sostanziale con i topoi sedimentati nelle pagine dei viaggiatori di Sardegna: la comitiva nuorese dovrebbe offrirci un punto di vista in certa misura 'autoctono' rispetto alle modalità che informano l'evento e il complesso dei riti, ma proprio in epilogo la piccola Grazia, a Cagliari, scopre di essere più straniera di quanto probabilmente non venisse percepito dagli «stracittadini» un 'turista' europeo dell'Ottocento: la comitiva commette in effetti un'infrazione inammissibile (il gruppo di nuoresi sale sul palco imbandierato destinato al Comitato della festa) per un fedele frequentatore del cerimoniale, e viene istantaneamente individuata come un corpo estraneo alla città («Ma chi è questa gente? Ma chi è questa gente? Via, via, rusticoni»).

Colti sinteticamente i vari 'movimenti' che scandiscono il racconto, occorre ovviamente interrogarsi sul significato che è possibile attribuire alla varia disposizione dei piani temporali – che corrispondono alle tre dimensioni del tempo (futuro, presente e passato) evocate dall'autrice.

Una lettura autorevole e motivata tende a porre in relazione antinomica il primo e l'ultimo degli anelli cronologici: il futuro, prospettato e generato dall'atto stesso per cui Grazia si rivolge a Grace, s'insedia entro la cornice finzionale come un'immagine di modernità in conti-

nua evoluzione – il viaggio in aereo è, come si accennava, esperienza quotidiana alla portata di tutti che consente di superare le distanze in un battito di ciglia, determinando una percezione di tempo accelerato.

Il passato, innervato di ricordi che sono un groviglio di sensazioni ed emozioni nitide, si dispone viceversa come un flusso temporale che tende via via a rallentare. L'Isola dell'infanzia può addirittura assurgere a emblema d'una condizione storica disancorata dalla modernità. Dal cuore del Mediterraneo occidentale, la Sardegna può apparire per certi versi ancora imprigionata nello stereotipo d'una dimensione atavica:

> la diligenza, il treno, l'aereo, segnano le tappe di un'esperienza di vita e allo stesso tempo registrano le accelerazioni del tempo nella civiltà della macchina, a contrasto con i ritmi lenti di una Sardegna arcaica[128].

Un'altra lettura appare tuttavia giustificata da alcuni segnali sapientemente disseminati nel testo – un'interpretazione che non contraddice necessariamente la prima, ma le conferisce uno spessore più intimo, derivando gli indizi dalla sofferta esperienza biografica dell'autrice. Nel 1931, mentre scrive questa e altre novelle in cui si ritaglia un ruolo da protagonista fra le trame del tessuto narrativo, Deledda è già incalzata da un male subdolo cui allude sempre con grande pudore e discrezione (si veda in particolare la novella *La chiesa nuova*, 1933). L'autrice percepisce il tempo che le scivola via fra le dita, mentre il futuro è un'ipotesi che si sfalda troppo rapidamente, come i granelli che precipitassero impazziti dalla strozzatura d'una clessidra. L'unica dimensione con la quale può ancora tentare un trucco illusionistico, ultimo lembo di temporalità che può ancora manipolare, assottigliare e finalmente dilatare, è quella che pertiene la stagione della memoria.

Gioca insomma l'ennesima partita con il signore del tempo, Deledda, ben sapendo che probabilmente, a breve, non potrà sfuggire

[128] Giovanna Cerina, *Prefazione*, in Grazia Deledda, *Novelle*, cit., V, p. 15.

al signore della morte. L'indizio più significativo è forse incastonato proprio nell'incipit, in quella frontiera strategicamente orientata che separa la pagina bianca dalle trame della scrittura: «Fra venti anni, speriamo anche trenta» – come a voler allontanare il momento del passaggio di testimone – «la vecchia nonna Grazia dirà alla sua bella nipotina Grace, figlia di suo figlio».

Il prologo è modulato come una sorta di anti-fiaba, un enunciato rituale recitato all'incontrario: non 'c'era una volta', ma 'accadrà una volta' – speriamo il più tardi possibile. Una formula che magica non è più e tuttavia possiede la virtù di esorcizzare il male attingendo alla cospicua dote dell'autoironia: vorrebbe forse l'autrice un'ultima volta imbrogliare i discorsi sul tempo, nell'illusione di poterlo addirittura far scorrere all'incontrario («mi pareva di ringiovanire»). Fino al disincanto in epilogo, cui si accennava, che spegne con un sorriso beffardo ogni afflato e magia dall'altro capo del racconto – quando l'ultima riga della scrittura si trova a dover fronteggiare quello che la stessa Deledda definiva altrove[129] lo sterminato «deserto lunare» della pagina bianca.

[A.C.]

[129] In *Elzeviro d'urgenza*.

§ 7.

Pietro Casu

Notte sarda

Pietro Casu nasce a Berchidda il 13 aprile 1878, settimo figlio di Salvatore e Maria Appeddu, i quali, verificato presto il suo successo negli studi e accertata la sua scarsa propensione per il lavoro in campagna, lo sostengono nel percorso scolastico che si perfezionerà nel Seminario Vescovile di Ozieri con la Laurea in Teologia, conseguita nel 1901, un anno dopo l'ordinazione presbiteriale.

Tra il 1906 e il 1908 assume la responsabilità della parrocchia di Oschiri e inizia la sua attività di insegnante nel Seminario in cui era stato studente, ma già dal 1912 avrà il lieto compito di guidare – sino alla fine dei suoi giorni – la parrocchia del suo paese natale, Berchidda.

Alla sua attività pastorale sono strettamente legate le *Preigas*, raffinatissime prediche composte tra il 1899 e il 1906 che lo resero celebre in moltissimi paesi. Questi testi in lingua sarda, di contenuto principalmente morale ed edificante, furono pubblicate postume da Giuseppe Soddu solo nel 1979 perché – nonostante oggi siano considerati tra i testi di maggior pregio – l'autore li lasciò in forma manoscritta e non pensò mai di destinarli alla pubblicazione.

A partire dal 1910 pubblica i suoi romanzi, tra i quali il primo *Notte sarda* (Sassari, Dessì, 1910) – molti anni dopo seguito da *Aurora sarda* (Cagliari, Editrice Cattolica Sarda, 1922) – riscuote un grande successo di pubblico e di critica. I superiori, convinti dell'inconciliabilità dell'impegno letterario con quello pastorale e preoccupati per alcuni dei contenuti del libro, sollecitano il sacerdote ad attenuare la sua esposizione e a dedicarsi di più alla parrocchia. Per questa ragione e

per le conseguenze in ogni campo della Grande guerra, gli altri romanzi escono con tempistiche compatibili con la penna svelta dell'autore a partire dal 1920: *Ghermita al core* (1920), *Il Voto* (1921), *Per te, Sardegna!* (1922), *La dura tappa* (1922) e, come accennato, *Aurora Sarda* (1922). Negli otto anni che vanno dal 1923 al 1930 si consolida la collaborazione con «Il Nuraghe», un periodico fondato da Raimondo Carta Raspi che fu capace di raccogliere intorno a un solido progetto politico culturale un considerevole numero di valenti intellettuali, poeti e scrittori, tra i quali spiccano Antonio Scano, Luigi Falchi, Salvator Ruju, Damiano Filia, Filiberto Farci, Gonario Pinna, Camillo Bellieni. La rivista era un tassello di un progetto più articolato, ovvero una Fondazione che gestiva una casa editrice, una libreria, una bottega d'arte e una biblioteca mobile. L'orientamento marcatamente sardista, nonostante l'assenza di prese di posizione esplicite in campo politico, e il rifiuto di Carta Raspi di allinearsi alle indicazioni del regime, causeranno la cessazione delle pubblicazioni nel 1930.

Nel frattempo, vedono la luce altri romanzi come *Mal di Germe* (1925), che nel suo svolgimento rappresenta una esplicita contestazione dei modelli deterministici – ancora assai apprezzati in ambito letterario, giuridico e antropologico e, secondo Casu, assecondati in alcuni romanzi di Grazia Deledda – e il trionfo del libero arbitrio del protagonista; *La voragine* (1926) e *Santa Vendetta* (1929) che si caratterizzano per evidenti finalità pedagogiche ed edificanti compatibili con le sollecitazioni continue che l'autore riceveva dalla Curia.

Ma il 1929 è anche l'anno di pubblicazione di *Sa Divina Cumedia de Dante in limba salda*, ovvero della traduzione delle tre cantiche della *Divina Commedia*, che – secondo quanto ci dice l'autore nella prefazione – doveva mostrare che il sardo possiede *richesas bastantes pro poder vestire cumbenientemente un'opera de sa pius alta impoltanzia e de tanta dificultade* ed è proprio perciò una lingua degna della più alta considerazione. Casu aveva maturato una tale destrezza poetica da riuscire nell'ardua impresa in pochi mesi. Era cosciente dell'utilità della traduzione, concepita non solo come esercizio linguistico e stilistico finalizzato al mi-

glioramento della propria scrittura, ma anche come servizio ai lettori esclusivamente sardofoni che non avrebbero potuto avere accesso a opere che riteneva importanti. Per queste ragioni si dedicò a compilare versioni in sardo di autori come Esopo, Leopardi, Foscolo.

Alla lingua è dedicata anche la sua opera di tutta una vita, il monumentale *Vocabolario sardo logudorese-italiano* che verrà pubblicato solo nel 2002 (a cura di Giulio Paulis, Nuoro, Ilisso). Postuma sarà anche la pubblicazione – per le Edizioni Della Torre e per la cura di Giuseppe Ruju – delle poesie: *Lettere in versi a poeti, artisti e amici* (1994); *Due Poemetti*: *Su resuscitadu*, *Sa cantada de sa cuba* (1994); *Versos de Sardigna* (1995).

Pietro Casu muore a Berchidda il 20 gennaio del 1954 e ancora oggi nelle chiese sarde risuonano le sue *Cantones de Nadale*, composte nel 1927 e musicate dal viceparroco don Agostino Sanna.

L'approfondimento: Notte sarda

Notte sarda, primo romanzo dei tre previsti nell'articolato progetto di Pietro Casu, appare nel 1910 per l'editore sassarese Giuseppe Dessì e, in una seconda edizione fortemente modificata[130], nel 1927 (Milano, Editrice Amatrix). In questa sede faremo riferimento proprio a questa seconda edizione.

Lo scrittore intendeva presentare al lettore un percorso di modernizzazione culturale dell'Isola e perciò aveva pensato che dopo la *Notte* dovesse esserci un *Meriggio sardo* (mai pubblicato e molto probabilmente mai scritto) e un'*Aurora sarda* (Editrice Cattolica Sarda, 1922), cioè un momento di rinascita verso il futuro. L'articolazione in tre libri si deve forse alla suggestione che esercitava in lui e nella cultura italia-

[130] Delle differenze fra le due edizioni si occupa Susanna Paulis nel saggio *Pietro Casu e la vicenda editoriale di* Notte sarda, in «Nae», a. II, n. 2, Cagliari, Cuec, primavera 2003, pp. 27-32.

na il percorso ultramondano della *Commedia* e, come vedremo, si deve anche alla volontà di tracciare un itinerario edificante per la Sardegna.

L'autore, sulla base di una cronaca anonima che descrive la vita quotidiana di Berchidda e dei paesi del circondario tra il XVIII e il XIX secolo[131], desiderava raccontare una *vecchia storia di Gallura* (questo è infatti il sottotitolo), facendo tesoro delle esperienze letterarie precedenti e, in particolare, dei modi dei romanzi di Grazia Deledda e dei romanzi storici di Enrico Costa (che peraltro era deceduto nel 1909, l'anno prima dell'uscita di *Notte sarda*).

La vicenda si apre con l'indicazione dell'anno 1834 e con una minuziosa descrizione del territorio al confine tra il Logudoro e la Gallura. È questo il quadro in cui si muovono i due protagonisti, Baccianu e Ziza, per l'intera durata del loro amore. Si comprende immediatamente che la ricostruzione storica sarà nutrita da molti e marcati approfondimenti di ordine antropologico, tra i quali assumono maggior rilievo quelli riferiti ai riti di passaggio, alle relazioni comunitarie, ai valori codificati nelle narrazioni popolari, ai modi di produzione in campo agro-pastorale.

Il racconto del fidanzamento dei due giovani prima, e del matrimonio poi, si infittisce di precisi dettagli etnografici:

> Il giorno del fidanzamento era venuto, e la famiglia di Baccianu, accompagnata da vari parenti e amici, s'avviava appunto verso la capanna di Micheli Zinilca per suggellar le trattative con gli sponsali, prima della tosatura delle pecore da farsi quel giorno stesso. […] Il posto d'onore toccava ai genitori del promesso sposo; perciò la loro cavalla fu lasciata sfilare per la prima. Appresso veniva il giovane, e dietro a lui, secondo il grado di parentela, il resto della compagnia. […] Quando la brigata giunse alla vicinanza di due o tre tiri di schioppo, i cani incatenati cominciarono ad abbaiare; e a quell'avviso, un vecchio, che doveva esser rimasto

[131] Si veda in proposito Giuseppe Meloni, *Vita quotidiana a Berchidda tra '700 e '800. Trascrizione e commento di una cronaca logudorese inedita*, Sassari, Carlo Delfino, 2004.

> fino ad allora seduto sul limitare, si alzò, distese la mano destra sulla fronte, e guardò verso gli ospiti che s'avanzavano. Si udì una chiamata: «oooh!» e tosto uscirono dalla casetta due giovani, l'ultimo dei quali ebbe cura di chiudere la porta, e di postarsi subito insieme col vecchio e col compagno, come per far la guardia. […] Tre archibugiate rimbombarono, echeggiando tra le rupi, per le valli, e furono seguite da altre, moltiplicate pur esse dall'eco. […]
> – Ben arrivati, bona gente! Qual affare vi ha condotto così di buon mattino alla mia capanna? – chiede con ostentata freddezza il vecchio padrone di casa. E il capo della compagnia sopraggiunta, con altrettanta studiata indifferenza, mentre legava la cavalla a uno degli alberi vicini: un affare d'importanza – rispose. E seguitò dopo un breve silenzio: – Un'agnelletta si è sbandata dal mio gregge e mi si è detto che è passata di qua. Ti sei accorto, tu che sei pastore vigilante, ch'essa sia arrivata fino alle tue mandre? Io vengo con mia moglie, vengo, e con mio figlio e con questi amici per…
> – Diavolo! Grande affetto devi nutrire per la tua bestiola, se metti in moto tanta gente per cercarla. Ma…
> – Grande affetto? Certamente: ma non quanto ne meriterebbe. Oh se la vedessi, pastore, l'agnelletta nostra! La preferita di Baccianu, che gli è cara come la pupilla degli occhi…[132] (pp. 47-49)

La descrizione della messa in scena rituale del fidanzamento, con tutti i valori simbolici – diversi rispetto a quelli galluresi dell'*abbraccio* narrato nel *Muto di Gallura* di Costa (1885), ma altrettanto vincolanti –, serve all'autore per definire le implicazioni sociali del rito di passaggio e anche per preparare il lettore alle conseguenze che può avere qualunque infrazione a quel patto strettissimo che impegna e coinvolge una collettività.

Altrettanto minuziose sono le pagine dedicate alla poesia estemporanea, «uno dei trattenimenti più graditi per le folle»:

[132] Si fa qui riferimento all'edizione Ilisso 2003, a cura di Leandro Muoni, basata sulla seconda edizione del romanzo (1927); da ora in avanti daremo solo l'indicazione delle pagine.

> Eran tre, eran cinque, eran dieci, i poeti accorsi da altre feste, mai stanchi di cantare, sempre con un tesoro inesauribile di poesia nel cuore, come spronati da una forza interiore e potente; e si dividevano il campo come atleti armati della spada della parola, più tagliente della spada d'acciaio, a gruppi, infiammati alla lotta. (p. 210)

Pietro Casu dimostra anche qui doti documentarie notevoli, quando porta l'attenzione sulla disposizione e sull'attesa del pubblico, sulla «varietà d'argomenti» che i protagonisti devono saper affrontare nella disputa, sulle forme poetiche, cioè sulle «ottave alate», sulla durata della gara, sulla considerazione di cui godono i poeti: «quasi circonfusi d'un nimbo, trasumanati da un soffio di divinità dinanzi alla plebe, e come gli antichi trovadori, delizia delle dame, diventavan l'oracolo della casa dei maggiorenti ove trovavano protezione e favori» (p. 211).

L'insistenza sulla caratura identitaria della gara in ottave e sul suo impatto comunitario è funzionale alla definizione del contesto all'interno del quale si conservano, si attenuano e si amplificano i valori e i disvalori che stanno a monte della catastrofe della faida che travolge interi paesi, ampie reti familiari e, più in particolare, Ziza, la madre, i suoi due fratelli e Baccianu. Tra i poeti che intervengono nella gara che si tiene durante i Vespri della festa di san Sebastiano a Berchidda, ci sono infatti due banditi, uno di Oschiri e l'altro Gallurese – ovvero due esponenti di modi diversi del banditismo – «e banditi erano anche in mezzo alla moltitudine, desiderosi di ascoltare» (p. 211). Il tema scelto è inoltre un fatto di sangue di trent'anni prima, accaduto precisamente nel 1799: «l'attacco avvenuto [..] tra gli Oschiresi e i Berchiddesi, proprio alla vigilia della festa, nelle vigne di Berchidda» (p. 212).

Casu conosceva molto bene Oschiri, dove era stato parroco tra il 1906 e il 1908, cioè sino a due anni prima della pubblicazione di *Notte sarda*, e ovviamente conosceva il paese nel quale era cresciuto. Di entrambi i luoghi conosceva la storia e le dinamiche sociali. Perciò era perfettamente in grado di interpretare i segni complessi del codice culturale che governa l'azione dei personaggi, ma qui, proprio in questo

passaggio che, come dicevamo, parrebbe orientato esclusivamente a dare conto di fatti caratteristici e ricorrenti della vita paesana, a illustrare un segmento preciso della letteratura sarda, generato e strettamente connesso con i ritmi e i valori del mondo dei pastori, Pietro Casu rivela meglio le ragioni del suo interesse per la Storia. Per raccontare il tragico esito dello scontro tra alcuni Ozieresi che avevano tentato un'incursione e i barracelli di Berchidda, l'autore, come ha mostrato Giuseppe Meloni, ricorre ampiamente a un documento storico, a una cronaca che riporta questo e numerosi fatti accaduti tra il XVIII e il XIX secolo in quel territorio.

Il racconto della *Notte* e quello dell'*Aurora* non si capirebbero a fondo, se non in una prospettiva evolutiva che dal buio porta alla luce, dal male al bene, dall'atavico al moderno. La *Notte* deve essere collocata nel tempo affinché possa esserci un passaggio dallo stato ferino alla civiltà. Per questa ragione – e anche per l'influenza che esercitavano in Sardegna i libri di Enrico Costa – l'autore insiste sin dalle prime righe su dati storici e sulla rigidità dei codici di comportamento.

La reazione all'omicidio del padre Micheli dei due figli Pedru e Istèvene sgorga automatica: è una reazione istintiva che – in quel mondo – sembra rispondere anche a una precisa regola sociale.

> Dai maschi petti dei figli erompeva il suono arrochito dell'odio: un coro di voci rotte, monche, tremende si levava intorno come per incoraggiare; e le prefiche proseguivano, alzando la voce, più accalorate ancora, quasi folli. – Quando la palla della vendetta straccerà il cuore dell'assassino? – Chi uccide con piombo mòia di piombo. – Chi uccide con ferro mòia di ferro. […] Quando i due fratelli furon giunti dinanzi al cadavere, si abbracciarono. […] Pedru pose la destra sul petto dell'ucciso, e nel silenzio sepolcrale, rotto solo dal singulto della vedova, pronunziò le parole di rito: – Giuro di non darmi pace prima di aver ammazzato l'assassino. Istèvene ripeté la formula e si fece il segno della croce. (p. 77)

È anche questo un passaggio collettivo, vissuto dai presenti come una messa in scena rituale in cui accade ciò che deve accadere. D'ora in

poi i due fratelli si trasformeranno in feroci banditi, mossi dalla necessità della vendetta e trascinati dalle dinamiche della latitanza. Sembrerebbe una *via del male* già segnata, di quelle che non lasciano spazio al libero arbitrio. E in effetti, se osserviamo la catena di delitti, la violenza etologica delle relazioni, l'esito finale con il sacrificio dell'innocente, parrebbe davvero di avere a che fare con un romanzo 'antropologico', di quelli ispirati alle teorie di Niceforo, di quelli cioè nei quali gli eventi storici non possono incidere neppure minimamente nell'evoluzione morale dei personaggi. Ma lo scrittore – forse proprio perché era convinto che un'*aurora* potesse e dovesse giungere anche per i sardi – è abilissimo a disseminare tracce di luce in questa notte della civiltà. Persino nella fase del pianto di quel padre, la cui morte produrrà enorme scompiglio. La madre di Ziza, di Istèvene e di Predu contesta le intenzioni dei figli, pur consapevole della vanità della sua supplica:

> Allora zia Maria proruppe in un lamento disperato: – Ahi, ahi! È caduta la casa e mi ha sepolto! Figli miei, figli! No no! Perché non mi uccidete meglio?! La morte di vostro padre è la mia… Ahi! la mia bandiera! Ma le vostre intenzioni mi lacerano il cuore più fieramente ancora… (p. 78)

Una percezione del male sembra avere anche la protagonista, soprattutto quando ha la possibilità di confrontare il suo sistema rurale di valori con quello urbano ed estraneo della signorina Amalia, figlia del signor Valletti, torinese delegato di governo a Oschiri. La ragazza era stata educata a Torino, come una damigella, nei collegi delle suore. L'impatto della mitezza della giovane torinese sulla coscienza della sua amica sarda è ben espresso da Ziza in una riflessione solitaria, capace di svelare un nodo 'ideologico' del progetto narrativo dell'autore:

> Se le fosse dato di farsi buona come lei! Non diceva già così santa: che ciò era impossibile; né così istruita: ché era più impossibile ancora: ma almeno così amabile! Però, come sarebbe possibile anche questo, per lei che era nata nella notte, ed era stata randagia per crudeltà degli uomini, come una cagna cacciata dal suo

> covo, e s'era data a seguire sogni burrascosi come travolta dal vento? Come potrebbe ella, povera vittima della dispersione, povero trastullo di turbini e di gorghi, povera accattatrice di vizi non ereditati, ribellarsi, nella terra dello scandalo, della tentazione e del dolore, a tutto un passato di miserie spirituali e morali, e aprir l'animo suo spronato per tanti anni al male, prossimo a cader nell'abisso, alle sublimi dolcezze della virtù, della devozione, della santità? Ma pur sarebbe una bella gloria per lei, redimere gli anni trascorsi in leggerezze e lottare per un avvenire più degno. (p. 310)

È vero che a un personaggio come lei, «nata nella notte», sembra impossibile sottrarsi a un destino segnato, ma è altrettanto vero che Ziza è certa della non ereditarietà dei vizi che insidiano lei e i suoi compaesani e che tutto il ragionamento – attribuibile più al sacerdote che scrive, che a una fanciulla destinata al martirio – è segnato da una speranza incrollabile e da un giudizio severissimo nei confronti di quel mondo tenebroso.

Leandro Muoni ha notato che nel romanzo ci sono alcune figure positive che «appartengono al ristretto novero delle anime timorate di Dio». Si tratta il più delle volte, come abbiamo detto, di «creature femminili» che appartengono al contesto regionale, come l'anziana madre Maria e la stessa Ziza. Ma più spesso «gli elementi positivi […] sono quelli provenienti dall'esterno»[133], come Amalia e il padre, che caparbiamente si impegna a discutere con i notabili del paese possibili misure innovative per svecchiare l'economia e modificare radicalmente le cattive abitudini locali. E lo fa talvolta con argomenti ingenui e con fervore eccessivo, rischiando di alienarsi la benevolenza degli astanti:

> Il silenzio di Paulu lasciò tutto il campo al magistrato, che continuò accalorandosi sempre più. – … E loro mi parlano di miseria! Che miseria d'Egitto! Dicano piuttosto infingardaggine, vizio, delinquenza! Scusino se parlo franco. Parlar di miseria per loro, è

[133] Cfr. la *Prefazione* di Leandro Muoni alla citata edizione Ilisso del romanzo di Pietro Casu.

> una vergogna, con tanta fecondità che li circonda. Non vedono? Girino gli occhi per tutta la Sardegna. I piani estesissimi, fertilissimi, ingrassati, dissodati, arati, coltivati, insomma, come van coltivati, darebbero grano, orzo, gran turco per nutrire un regno. Le valli, se si pensasse all'irrigazione più primitiva, e si proteggessero con semplici siepi di pruni, vi darebbero una ricchezza di erbaggi e di cereali da provvederne un impero! (p. 326)

Il delegato predica e provoca sconcerto con la sua proposta di «disarmo generale» della popolazione, con la sua convinzione che sia «l'arma maledetta che fa del Sardo un bandito» (p. 331) e che occorra che «la gente onesta si divida nettamente dai facinorosi e li abbandoni al loro destino, senza pietà» (p. 332).

I suoi interlocutori si dimostrano poco ricettivi rispetto alle soluzioni prospettate e rispondono come possono, ma sempre rivendicando la loro ostilità rispetto alle soluzioni proposte dallo Stato. Così reagisce Paolo Alzu alle novità prospettate dal Delegato:

> – Via! via! via! – scattò Paulu Alzu, alzandosi e sbuffando. – Via, via, signor Valletti! codeste sarebbero leggi che... che io non so nemmeno come chiamare. E questa sarebbe la giustizia promessa, la giustizia a occhi aperti? Così, secondo quel che lei dice... quella giovane là, per un esempio tra mille, Ziza Zinilca, perché i fratelli... (il fratello, dovevo dire, perché l'altro se l'è mangiato il piombo: Dio ne abbia l'anima!) perché il fratello è bandito, dovrebbe andar essa alla sua tana, tra i boschi, tra le frasche, a scovarlo, come si fa per un cignale, e abboccarsi con lui, e dirgli: «vieni con me, che ti devo mandare alla festa, alla galera!» e se quegli non venisse (come non verrebbe certamente: e sarebbe matto, del resto!), dovrebbe ella stessa essere incatenata e accompagnata al fresco da due amici, come un'assassina!
>
> Ziza Zinilca con le manette! – ripeteva d'un riso nervoso, facendo qualche passo per la stanzetta. – Ziza Zini, – aggiungeva, fermandosi a un tratto, incrociando le braccia, apostrofando la giovane; – ti andrebbe la legge?
>
> Preparati, dunque, bella mia, che il signor Valletti ti metterà la catenella ai polsi, così, e ti caccerà in prigione, eh! Ah ah ah! –.
>
> E rideva fragorosamente. (p. 333)

La disseminazione di tanti lievi e inefficaci segni di speranza in un risveglio della virtù nel contesto tragico del romanzo, la collocazione dell'intera vicenda in un preciso momento storico, l'esito ottimistico rappresentato da *Aurora sarda* sono tra gli aspetti più interessanti della scrittura di Pietro Casu che, con questo suo progetto, propone una via mediana tra il 'romanzo storico' di Costa e i 'romanzi antropologici' di Grazia Deledda. In *Notte sarda* ci sono sì tanti aspetti di lunga durata a caratterizzare l'identità del contesto agro-pastorale della Sardegna settentrionale, ma tali fatti sono immersi in una Storia che può modificarli anche radicalmente da una stagione all'altra, anche a causa di eventi esogeni.

[D.C.]

§ 8.

Emilio Lussu

Marcia su Roma e dintorni

La prima parte della biografia di Emilio Lussu[134], come si vedrà, è costantemente intrecciata con gli avvenimenti storici che hanno drammaticamente scandito la prima metà del Novecento, a cavallo fra i due conflitti mondiali. Nacque il 4 dicembre del 1890 ad Armungia da una famiglia di piccoli proprietari terrieri. Studiò giurisprudenza e conseguì la laurea all'Università di Cagliari. Nella stagione che precede il coinvolgimento dell'Italia nella Prima guerra mondiale, ebbe modo di esprimere le sue convinzioni interventiste e fu mobilitato, nel maggio del 1915, per poi essere destinato col grado di sottotenente alla brigata Sassari. Promosso tenente e capitano visse buona parte del conflitto in trincea: per le sue imprese fu insignito con diversi riconoscimenti al valor militare.

Come trapela dalla narrazione sviluppata nella sua opera più nota, evidentemente autobiografica, *Un anno sull'altipiano*, la catastrofe della Grande guerra costituì per lui un'autentica e sconvolgente esperienza di formazione umana – e anche politica: nei confronti dei suoi sottoposti, in buona parte semplici contadini e pastori sardi, manifestò (mentre le loro esistenze erano sospese fra vita e morte) quell'atteggiamento solidale che contestava sostanzialmente l'autoritarismo e l'inefficienza delle alte sfere militari, mentre si faceva strada la consapevolezza del-

[134] È possibile consultare una delle più articolate biografie di Emilio Lussu nel *Dizionario Biografico degli Italiani* in versione *online* all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-lussu_(Dizionario-Biografico). La voce dedicata a Emilio Lussu è curata da Giuseppe Sircana.

le atrocità inesorabilmente connesse al dispiegamento degli apparati bellici.

Il rientro alla vita 'normale' comporta per Lussu l'opportunità di dar voce a una nuova presa di coscienza politica. Come il resto della penisola, anche la Sardegna era lacerata da tensioni economiche e sociali che tuttavia nell'isola iniziavano a piegare in direzione dell'autonomia: la nascita del Partito Sardo d'Azione aveva sollecitato la convergenza delle aspettative di un vasto blocco popolare che comprendeva, oltre agli ex combattenti, anche una parte significativa degli intellettuali e della piccola borghesia.

Nelle sue liste Lussu si candidò alle elezioni politiche del 1921: il successo del partito sardista arrise anche allo scrittore di Armungia che fu eletto alla Camera.

Sugli avvenimenti che seguono si tornerà in seguito, quando verrà approfondito il discorso relativo alla stesura di *Marcia su Roma e dintorni*. Le tappe che comportano la presa del potere da parte di Mussolini determinano un clima d'incertezza e di sconvolgimento sociale che finisce inevitabilmente per coinvolgere anche la Sardegna. Nel maggio del '23 presenta le sue dimissioni da deputato, che furono respinte: Lussu ha ancora modo di intervenire alla Camera come voce fuori dal coro. Cionondimeno negli ambienti politici continuavano a circolare indiscrezioni insinuanti la possibilità di una sua imminente adesione al fascismo – dal canto suo Lussu rilancia con un comunicato alla stampa nel quale si definisce «irriducibilmente solidale con quelli che oggi in Italia combattono arditamente per la libertà contro il fascismo» («La Nuova Sardegna», 23-24 novembre 1923). Nelle elezioni del 1924 il Partito Sardo d'Azione, che aveva in Lussu (di nuovo eletto) la principale figura di riferimento, si conferma come l'unica forza capace di contenere l'avanzata del fascismo in Sardegna.

In quella sfortunata legislatura, Lussu fece parte del comitato che diresse la 'secessione dell'Aventino' – ma, nonostante le speranze riposte in un'ultima opportunità di rovesciare il nascente regime, Mussolini ebbe di nuovo partita vinta. Nell'ottobre del 1926 le camicie nere

presero d'assalto la sua abitazione a Cagliari: tuttavia, Lussu riuscì a garantirsi l'incolumità uccidendo uno degli aggressori – gli altri dileguarono rapidamente. Prima arrestato e poi rinviato a giudizio per omicidio volontario, in carcere restò fino a quando fu assolto in istruttoria per legittima difesa. Nondimeno, Emilio Lussu fu successivamente condannato a cinque anni di confino nell'isola di Lipari (novembre del 1927). L'esperienza del confino si concluse oltre un anno e mezzo dopo con un'avventura a lieto fine, ovvero la fuga rocambolesca in compagnia di Carlo Rosselli e Francesco Fausto Nitti. In Francia Lussu partecipò alla costituzione del movimento Giustizia e Libertà e restò sempre attivo nella propaganda antifascista – non senza conflitti di vedute con gli altri esuli, a partire dalla sua apertura nei confronti del socialismo (fino ad auspicare l'unità di tutte le correnti socialiste in un solo partito).

Nel giugno 1940 Lussu dovette abbandonare Parigi, che s'accingeva a divenire terra di conquista delle truppe tedesche: con la moglie Joyce Salvadori si rifugiò in un piccolo villaggio alle pendici dei Pirenei, nell'estremo Sud della Francia. Durante il conflitto si spostò a Marsiglia, Lisbona, Lione – sempre intento a organizzare attività clandestine. Mentre tentava di entrare in Svizzera fu fermato dai Tedeschi, e insieme a lui la moglie: fortunatamente non furono riconosciuti e quindi vennero presto rilasciati. Nell'agosto del 1943, caduto Mussolini, Lussu riuscì finalmente a rientrare in Italia.

A Roma, durante l'occupazione tedesca, lo scrittore di Armungia ebbe parte attiva nella Resistenza romana, impegnandosi peraltro nella diffusione del periodico azionista «Italia libera». Restava da risolvere, tuttavia, la questione della collocazione politica del Partito d'Azione (costituito nel '42), ove si consideri che la posizione di Lussu era oramai decisamente delineata e suscitava non poche perplessità:

> La piattaforma del L. configurava il Pd'A come un partito socialista, federalista, antiautoritario e laico e annoverava tra i punti programmatici qualificanti l'esproprio senza indennizzo del grande capitale commerciale-industriale-bancario, un sistema

> economico a due settori, pubblico e privato, con forme di collettivizzazione della terra[135].

Nell'Italia liberata Lussu fu ministro sia nel governo Parri sia in quello successivo guidato da De Gasperi. Eletto poi nel giugno del 1946 all'Assemblea costituente, fece parte della Commissione dei settantacinque, cui era affidato il compito di redigere la bozza della costituzione repubblicana: congrua col suo percorso di vita la scelta di dedicare la personale spinta progettuale alle autonomie regionali. In seguito allo scioglimento del Partito d'Azione (giugno 1947) aderì al Partito Socialista – nel partito sardista invece non si riconosceva da tempo, considerandolo collocato su posizioni troppo conservatrici: nel luglio del 1948 fonda il Partito Sardo d'Azione Socialista, che confluirà poi nel PSI. Contrario alla politica di intese con la Democrazia Cristiana avviata da Nenni, nel 1964 condivise le ragioni che portarono alla scissione da cui nacque il Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria.

Fu senatore fino al 1968. Morì a Roma il 6 marzo del 1975.

Una visione retrospettiva sulla Grande guerra: Un anno sull'altipiano

Le opere di Emilio Lussu cui è stato riconosciuto il maggiore spessore letterario – indubbiamente volte a offrire una testimonianza diretta, senza dissimulare le forme d'una appartenenza politica, dei drammatici accadimenti della storia sarda, italiana ed europea contemporanea – si collocano negli anni Trenta, ovvero durante la lunga stagione dell'esilio.

> Ogni opera si richiama l'una con l'altra in una logica unitaria, come seguendo un itinerario a ritroso: *La catena* (1929), descrive i metodi repressivi del fascismo e narra sobriamente il confino di Lipari e la fuga; *Marcia su Roma e dintorni* (1933), rappresenta

[135] *Ibidem*.

> la nascita del fascismo dall'ottica della provincia (ottica ristretta ma non meno significativa, per comprendere i meccanismi di affermazione del regime e le debolezze e viltà degli oppositori, di quella romana); *Un anno sull'Altipiano* (1938) racconta la 'grande guerra', denunciando l'incompetenza tecnica e l'inettitudine, coperta da una retorica che continuerà nel fascismo, della dirigenza militare, causa di terribili massacri nelle truppe; *Il cinghiale del diavolo*, scritto pure in quegli anni (1937-38), rievoca esperienze dell'infanzia, storie ascoltate nelle sere d'inverno attorno al fuoco, rappresentando di scorcio le radici antropologiche di un carattere e di una mentalità; *Teoria dell'insurrezione* (1936), infine, discorre, quasi in forma manualistica, su esperienze delle insurrezioni moderne e sulle teorie insurrezionali, sulla base della convinzione che in Sardegna fossero le condizioni migliori di una loro verifica[136].

Sono scritti che, mentre definiscono il profilo di un intellettuale capace di dispiegare una visione d'ampio respiro (per esempio quando ricollega la genesi del fascismo alla crisi degli stati europei nell'immediato primo dopoguerra), rivelano un'attitudine al resoconto ben radicata nella tradizione orale della narrativa sarda: l'immediatezza espressiva, l'intonazione ispirata al sarcasmo – come filo conduttore che riconnetta le parti – il ritmo incalzante degli avvenimenti sono solo alcuni degli ingredienti per mezzo dei quali viene conquistata l'attenzione partecipata dell'ascoltatore/lettore.

Un atteggiamento di questo tenore si manifesta nell'opera più nota, *Un anno sull'Altipiano*, a proposito della quale una parte della critica ha scelto di investire sull'etichetta altisonante di 'racconto epico'. Nell'ambito della letteratura italiana (e non solo) rappresenta effettivamente una delle opere più importanti tra quelle specificamente dedicate ai cruenti avvenimenti bellici della Prima guerra mondiale, capace com'è di mescidare sapientemente la finzione romanzesca con l'esperienza autobiografica dell'ufficiale della Brigata Sassari impegnato con

[136] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, La biblioteca di Medea, Cagliari, UNICApress, 2022, pp. 31-32.

i suoi soldati al fronte – un anno di guerra, appunto, pericolosamente vissuto sul fronte caldo dell'altopiano di Asiago. Scritta tra il 1936 ed il 1937 in un sanatorio svizzero nel comune di Davos, l'opera svela senza infingimenti le brutalità e gli orrori del conflitto – l'esistenza di ogni singolo individuo sospesa fra l'evidenza oggettiva e incontrovertibile della carneficina e la stolidità e inettitudine degli alti graduati che garantiscono la tenuta del fronte applicando rigidamente la disciplina militare, o valutando le perdite in vite umane come un trascurabile effetto collaterale.

> La narrazione sviluppa un effetto di dilatazione epica, e un recupero della dimensione di «allora» – che gli consente un gioco molto libero circa l'uso del personaggio che dice «io» (rendendo tra l'altro problematica la questione circa il rapporto tra il Lussu interventista di 'allora' e il Lussu antimilitarista di 'ora') – ha anch'esso elementi della funzione attualizzante della narrazione orale. Il racconto dei fatti, esatto e scabro, crea effetti ironici con l'espressione tagliente, con l'accostamento di dati discordanti, con la contraddizione tra fatti e opinione; l'uso sistematico dei procedimenti ellittici – che sollecitano il lettore a colmare il non detto e integrare le conclusioni mancanti – contribuisce al processo di persuasione e di coinvolgimento […]. La percezione dell'assurdità dei comportamenti umani, nel vivo dell'esperienza cruciale della guerra, è un'acquisizione che permea *Un anno sull'Altipiano*, e le conferisce i segni della modernità[137].

La scrittura di Emilio Lussu tende inesorabilmente a smontare e demistificare la retorica della guerra, di cui si era nutrita per qualche lustro la stampa e le istanze di non poche fra le rappresentanze politiche dei popoli di mezza Europa, fin dall'inizio del secolo. Vale forse la pena ricordare quanto scriveva Italo Calvino nel 1946, reduce dalla sua esperienza nelle file della Resistenza, a proposito della rumorosissima assenza di una tradizione antimilitarista nell'ambito della letteratura

[137] *Ivi*, p. 33.

italiana moderna: ed era lo stesso ex partigiano dal nome di battaglia Santiago a considerare provocatoriamente come le origini della letteratura antimilitarista si confondessero, a partire da Omero[138], con le scaturigini stesse della poesia. Sotto quest'aspetto *Un anno sull'altipiano* infrange il tabù, a quell'altezza cronologica, proprio perché rivisita il mito dell'intemerato eroe combattente (e ovviamente smantella quello aberrante della 'guerra purificatrice') attraverso il punto di vista di chi aveva responsabilità di comando sulla vita dei suoi sottoposti. Come aveva notato anche Alberto Asor Rosa:

> Se di messaggio del libro si può parlare, forse lo possiamo condensare in questo punto: oltre un certo limite, l'etica del dovere lascia il posto ad un'etica più alta della responsabilità, l'etica di un umanitarismo, che precede il conflitto e nonostante la ferocia dello scontro, gli sopravvive. Ma forse che gli eroi dell'epica classica e cavalleresca erano soltanto macchine della forza e dell'avventura, vocate dunque inevitabilmente alla violenza? Al contrario: i più grandi e puri eroi dell'umana avventura erano stati sempre capaci del gesto del perdono, della suprema prerogativa della salvazione. Il cavaliere senza macchia e senza paura di *Un anno sull'Altipiano* è dunque coerente anche da questo punto di vista con le sue radici leggendarie: ricongiungendo eroismo e umanità, dà più senso al suo eroismo. Per essere un'operazione compiuta in pieno Novecento, c'è da restare abbagliati[139].

[138] «o meglio, non lui, ma quegli oscuri soldati greci che nelle notti di sentinella crearono quei miti cui egli doveva dare forma di poema. Cos'è infatti l'Odissea? È il mito del ritorno a casa, nato nei lunghi anni di 'naja' dai soldati portati a combattere lontano, dalle loro preoccupazioni di come faranno a tornare, finita la guerra, dalla paura che li assale nei loro sogni, di non riuscire a tornare mai, di strani ostacoli che sorgono sul loro cammino. È la storia degli otto settembre, l'Odissea, la storia di tutti gli otto settembre della Storia». Cfr. Italo Calvino, *Hemingway burbero benefico, Dante qualunquista, Omero antimilitarista*, in «l'Unità», 15 settembre 1946, ora in *Italo Calvino. Saggi, 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, I Meridiani Mondadori, 1995, p. 2118.

[139] Alberto Asor Rosa, *Epica ed etica in Emilio Lussu*, in Emilio Lussu, *Un anno sull'altipiano*, Nuoro, Ilisso, 1999, p. 18.

L'approfondimento: Marcia su Roma e dintorni

Com'è noto, nell'ambito della memorialistica[140] di Emilio Lussu la Grande guerra costituiva l'antefatto che contribuiva a spiegare la genesi del fascismo; per questo è quanto mai opportuno contemplare lo scambio di dati che interconnette *Un anno sull'Altipiano* e *Marcia su Roma e dintorni*, a prescindere dalla cronologia che scandisce la loro effettiva pubblicazione: «Comunque sia, i due libri andrebbero letti insieme o l'uno dopo l'altro, non importa in quale ordine, purché si capisca la relazione profonda che li lega»[141].

Da pochi anni ha dunque preso abbrivio la lunga stagione dell'esilio, quando Lussu scrive *Marcia su Roma e dintorni* (1931). Il pubblico cui si rivolge, almeno come primo orizzonte di riferimento, è quello dei lettori stranieri[142]:

> è comprensibile, quindi, che nello scrivere il suo libro Lussu avesse ben altre preoccupazioni che farsi storico degli eventi che avevano scandito la vicenda politica italiana dal 1919 in poi […]. I suoi intenti erano esplicitamente propagandistici e i suoi destinatari erano le opinioni pubbliche delle democrazie occidentali[143].

La successione delle pagine è strutturata nella forma d'una cronaca incalzante relativa agli anni della presa del potere da parte dei fascisti: un resoconto asciutto ma ravvivato nei momenti salienti da un gusto per il sarcasmo (con ampio spettro, dal tono beffardo a quello più caustico, che slitta fino al grottesco[144]) che appare narratologicamente

[140] «Nel Lussu memorialista […] il narratore prevale nettamente sull'interprete storico-politico. Voglio dire: non ne prescinde, certo, ma lo sovrasta e invera con la forza genuina del racconto»: Alberto Asor Rosa, *Tragedia in forma di commedia*, in Emilio Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, Nuoro, Ilisso, 2015, pp. 10-11.
[141] *Ivi*, p. 9.
[142] L'opera verrà edita in Italia (da Einaudi) solo nel 1945.
[143] Giovanni De Luna, *Introduzione*, in Emilio Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, Torino, Einaudi, 2002, p. 2.
[144] Cfr. in merito Marco Manotta, *Forme dell'ironia in Marcia su Roma e dintorni di Emi-*

congruo se, agli avvenimenti oggettivamente tragici, corrisponde di volta in volta la reazione risibile – quando non la connivenza – di chi aveva responsabilità politiche nei più alti gradi delle rappresentanze democratiche del Paese.

Anche qui si rivela decisiva l'opzione immersiva della prima persona, successivamente riproposta, come accennato, in *Un anno sull'altipiano*: l'autore governa un'affidabile proiezione di se stesso che si muove entro il piano caotico degli accadimenti, colti ancora una volta retrospettivamente – ne scaturisce una testimonianza porta costantemente senza filtri o mediazioni, che resta lucida e circostanziata anche in prossimità della catastrofe, come in occasione del delitto Matteotti:

> Molti affermano che il Duce parlò nel più grande imbarazzo. Io ricordo molto bene i particolari della seduta e l'espressione con cui il capo del governo parlò alla Camera. Egli non era affatto imbarazzato. Quando disse: – Io mi auguro che l'on. Matteotti possa presto riprendere il suo posto al Parlamento, – egli fissò lo sguardo sul settore della sinistra e il suo volto diceva: «E uno! Imparate: la serie è iniziata»[145]. (p. 165)

Il resoconto affidato all'«io» porge inevitabilmente al lettore l'opportunità di discernere fra le strategie di Lussu autore e l'atteggiamento del protagonista, il quale oscilla fra l'intraprendenza dell'eroe ex-combattente – cui non fa difetto la capacità organizzativa – e l'impotenza del parlamentare che assiste all'inesorabile declino delle fragili istituzioni democratiche. In buona sostanza, Lussu personaggio è chiamato di nuovo a dare battaglia ma su un terreno a lui per niente congeniale, in un contesto vischioso fitto di tradimenti politici nel quale si ritrova

lio Lussu, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Sassari», I, (2009), pp. 87-96 – ma vedi anche Asor Rosa, *Tragedia in forma di commedia*, cit., p. 12: «mi azzarderei […] a parlare di una forma peculiare di 'umorismo sardo': quella sorta di atteggiamento, tra ingenuità e superiorità, fra stupore e dileggio, con cui gli isolani guardano sovente alle cose che vengono da fuori, le quali, non si sa perché, sono il più delle volte catastrofiche per loro».

[145] Tutte le citazioni da *Marcia su Roma e dintorni* sono tratte dalla già citata edizione Ilisso, Nuoro, 2015 – d'ora in avanti si darà conto solo del numero di pagina.

ad essere, in più di una circostanza, disorientato e sconfitto, nonostante rappresenti costantemente un punto di riferimento per l'opposizione antifascista (ruolo che si riverbera ovviamente sull'autore).

L'analisi politica agisce in profondità esprimendosi eventualmente attraverso la semiotica del ritratto dedicato alle personalità di maggior rilievo; ma la si può cogliere anche nello sviluppo delle linee di forza che risultano dalle rispettive scelte di campo: alla sfrenata ambizione di Mussolini corrisponde la miopia politica di chi, come Giolitti, coltivò l'illusione di poterlo manipolare per consolidare le proprie posizioni. Per quanto concerne lo specifico dei ritratti, la teoria di quelli dedicati a Mussolini tende progressivamente a erodere il mito del condottiero tutto d'un pezzo. Esemplare l'episodio relativo alla cacciata del deputato comunista Misiano dal Parlamento – l'autore ha già calato i lettori in un clima (quello che precede la marcia su Roma) definito apertamente di «guerra civile». La ricostruzione tende complessivamente al grottesco mentre i lettori contemplano, quasi fosse una circostanza del tutto naturale, l'indiavolato viavai di deputati armati di rivoltelle attraverso i corridoi della Camera. Mancava all'appello

> solo l'on. Mussolini. Egli, pari ai fisico-matematici, che con i calcoli fatti a tavolino scoprono un pianeta e affidano poi agli astronomi il compito di rintracciarlo, non si è mai mosso dal suo posto di comando. Mai ha partecipato ad imprese rischiose. Le ha solo pensate, poi indicate. Il condottiero dei tempi moderni si può sprofondare in una caverna e parlare al telefono: ai bassi gregari il compito dei cruenti assalti. (p. 37)

Un'inclinazione confermata nell'occasione storicamente dirimente della marcia delle camicie nere verso la capitale, quando il gran capo sceglierà di seguire l'evolversi degli eventi a distanza di sicurezza, in quel di Milano.

La vivezza dei ritratti animati – per cui le figure storiche, di volta in volta, si tramutano in attanti – è corroborata dalla testimonianza in presa diretta da parte del politico e parlamentare sardo. O per meglio dire, del suo avatar letterario:

> L'on. Mussolini parlò per la prima volta alla Camera il 25 giugno. Aveva preso posto nell'ultimo scanno di destra, dove mai nessuno, prima di lui, aveva osato sedere. Staccato dagli altri, così in alto, sembrava un avvoltoio accovacciato su una rupe. (p. 39)

La voce narrante palesa esplicitamente un clima da guerra civile sotto il quale, tuttavia, la maggior parte del Paese continuava a diffidare delle squadracce nere: queste non godevano d'un sostegno popolare poiché dal popolo erano considerate con un miscuglio di genuina antipatia e quella ben motivata paura che discendeva dalle violenze che esse continuavano a fomentare. Persino quando si consolida la presa del potere, dopo il 1922, Lussu dichiara che un «abisso separava l'anima fascista da quella del paese» (p. 139), oppure fa riferimento alla massa «costantemente ostile» (p. 148): va da sé che, mentre si valuta la strategia autoriale di 'orientamento' degli accadimenti, occorre tenere presente quale sia il pubblico di riferimento cui l'opera si rivolge, almeno nella sua prima edizione.

D'altro canto la dinamica del racconto prevede uno scenario mutevole per cui si transita dai bordi della carta geografica al cuore nevralgico degli avvenimenti, e viceversa: la cronaca della grande Storia, la quale ha in Roma il suo epicentro (per quanto si dia conto rapidamente di quei fatti salienti che, a macchia di leopardo, infiammavano l'intero stivale), si alterna quindi sistematicamente con la piccola storia di Sardegna, dove il fascismo attecchisce faticosamente poiché – commenta una voce improntata a un umorismo più disincantato – l'«isola ha sempre seguito in ritardo i progressi della civiltà nazionale» (p. 120). La prospettiva periferica come opportunità, politica e narrativa ad un tempo, ribalta la logica dei rapporti fra il centro del potere e le sue estreme appendici. Roma e dintorni, appunto:

> Quei *dintorni* portano in primo piano una terra cui nessuno storico si sarebbe mai sognato di dar peso nella ricostruzione *obiettiva* dei fatti relativi all'avvento del fascismo. Mentre invece nel racconto di Lussu c'è un continuo rimbalzo di scena fra Roma e

> la Sardegna: anche quando l'isola non è teatro degli avvenimenti narrati continua ad essere presente come una sorta di *canone morale*[146].

La Sardegna fu in effetti tra le ultime regioni d'Italia a subire il contagio del fascismo[147] e lo ebbe in forma capillarmente organizzata solo dopo la marcia su Roma, quando cioè buona parte del Paese era già saldamente in mano alle camicie nere. Va tenuto nella giusta considerazione il radicamento nell'Isola del Partito Sardo d'Azione, di cui Lussu fu a lungo uno degli esponenti di spicco: l'adesione degli ex-combattenti e il suo auto-costituirsi come un movimento popolare capace di coinvolgere anche la borghesia lo rendevano un valido competitore nei confronti della propaganda mussoliniana.

Dal tessuto del racconto emerge, e per certi versi sorprende, la vivacità culturale e politica del 'capoluogo' Cagliari: qui le masse popolari, gli operai, gli studenti universitari e gli ex-combattenti sono manifestamente avversi al fascismo, prima e dopo il 28 ottobre, mentre la movimentata cronaca degli scontri dà conto della connivenza di prefetto, polizia e guardia regia con i pochi (almeno nelle battute iniziali) facinorosi in camicia nera. C'è l'antifascismo organizzato ma anche quello 'sentimentale' propugnato ed esercitato dalle truppe irregolari dei ragazzini terribili: si tratta di centinaia di bambini cresciuti troppo in fretta, la cui età è perlopiù compresa fra i 10 e i 12 anni, abbandonati dalle famiglie «o addirittura senza famiglia». Essi vivono in «piccole tribù trascurate dal resto del mondo» e sono del tutto refrattari a qualunque principio di autorità, compresa quella del nuovo stato fascista: sembrano essere loro «i soli uomini politici seri» (p. 98).

[146] Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo: Letteratura sarda*, Cagliari, Cuec, 2005, p. 255.
[147] Non c'è dubbio «che Lussu ci tiene più volte a ribadire che il fascismo in Sardegna arriva prevalentemente da fuori, dal Continente, dalle regioni già più accentuatamente fascistizzate, da cui provengono i veri e propri contingenti paramilitari, che, dal mare, sbarcano sulle coste dell'Isola per insegnare ai contadini, agli operai e all'illuminata borghesia, che pure vi ha una sua consistente rappresentanza, da che parte ormai tira il vento», Asor Rosa, *Tragedia in forma di Commedia*, cit., pp. 12-13.

A Roma nel frattempo si gioca la partita più importante, quella che stabilisce le sorti della sempre più circoscritta democrazia italiana. Un altro ritratto balugina in prossimità del 28 ottobre, orientato in modo da risultare in aperta competizione con quello di Mussolini. Sostanzialmente un doppio che, narratologicamente parlando, possiede i requisiti dell'antagonista ideale:

> L'on. Facta [Presidente del Consiglio] cominciò a impensierirsi eccezionalmente. Ma ebbe presto un'ispirazione geniale ed escogitò un piano che, se fosse riuscito, avrebbe fatto di Gabriele d'Annunzio il più originale dei dittatori di tutti i tempi […]. Il piano era costruito tutto sul dissidio fra Mussolini e d'Annunzio. Era risaputo che i due si odiavano a morte. In pubblico si incensavano scambievolmente, ma in privato si combattevano con ferocia. Perché e l'uno e l'altro si contendevano il Governo d'Italia. Tempi d'oro. (p. 63)

Nella ricostruzione dello scrittore di Armungia, la minaccia rappresentata dalla potenziale investitura politica del 'vate' è tale da spingere il 'duce' a dare un'improvvisa accelerazione alla processione delle camicie nere: la complicità del Re Vittorio Emanuele III (ribadita peraltro in più di una circostanza) e quella del Duca d'Aosta spianano la strada verso Roma.

La presa di potere da parte di Mussolini non muta i rapporti di forza entro i margini del contesto sardo: «L'ostilità al fascismo era espressa in modo così generale e palese che, per qualche giorno, in Italia e anche nella stampa estera, corse la voce di un movimento insurrezionale in Sardegna» (p. 76). E tuttavia, così nel Continente come nell'Isola, è la lunga teoria di repentine conversioni a consolidare il nuovo governo dello Stato – quasi apostasie miracolose che vanno a ispessire le fila dei devoti fascisti. Nella cronaca allestita da Emilio Lussu vengono prospettate sotto l'egida figurale dell'ironia e si costituiscono dunque come delle contro-parabole, vicende esemplari di quotidiano opportunismo, mediante le quali il lettore è spettatore di una sorta di perfida estroversione: dalla confessione privata di fervente antifascismo, porta

da chi fino a quel punto era stato un amico dello scrittore, si transita all'evidenza pubblica della fascistissima trasmutazione. E dai casi puntiformi, che concernono la coscienza del singolo individuo, il piano degli accadimenti slitta verso quella sorta di corale tragicommedia all'italiana[148] che celebra i ripudi collettivi:

> Nel Mezzogiorno pressoché tutte le maggioranze delle amministrazioni comunali passavano al fascismo: per salvare il Comune, dicevano. Dove queste si conservavano ostili al governo, erano le minoranze che passavano al fascismo per poter così scalzare gli avversari: nell'interesse del Comune, naturalmente […]. Talvolta, maggioranze e minoranze passavano entrambe al fascismo ma continuavano a combattersi con immutato accanimento. Gli uni chiamavano gli altri opportunisti e profittatori e ognuno rivendicava a sé la purezza degli ideali politici. (p. 116)

Il punto di approdo, nella catena delle metanoie, dovrebbe finalmente introdurre il lettore alla stagione del 'fascismo della seconda ora' – quando, anche in Sardegna, diventare fascisti vorrà dire adattarsi placidamente a un virus. Lascia intanto sgomenti la funerea liturgia che svela la necrosi degli organi parlamentari, resa dall'autore attraverso il sapiente montaggio del discorso che il capo delle camicie nere, assurto oramai al rango di Primo ministro, tiene al cospetto della Camera. Mentre passa in rassegna i banchi parlamentari, la voce narrante registra, come farebbe la macchina da presa, l'oscillante stato d'animo dei deputati, sospesi fra lo sconforto – le prerogative del Parlamento erano state manifestamente conculcate – e l'ottusa speranza che la dittatura potesse essere illuminata: «Potevo fare di quest'aula sorda e grigia un bivacco di manipoli. Potevo sprangare il Parlamento. […] Potevo, ma non l'ho voluto» (p. 101). Non c'è spazio, tuttavia, per un

[148] «Lussu spreme dagli avvenimenti, da tutti gli avvenimenti, il loro succo comico […] mentre in *Un anno sull'altipiano*, il gioco si sviluppava più decisamente fra comico e tragico, fra comico ed epico, in *Marcia su Roma* […] tutti i livelli si abbassano, c'è quasi un volontario riflusso verso uno di quei tanti episodi di una 'commedia all'italiana', quella commedia in cui tante volte in Italia precipita anche la tragedia», Asor Rosa, *Tragedia in forma di Commedia*, cit., pp. 11-12.

atteggiamento improntato a passivo cordoglio poiché a dettare il ritmo della rievocazione è quel gusto satirico che illumina anche i momenti più bui e si manifesta, per esempio, nell'accurata selezione delle similitudini che definiscono la strategia diplomatica di Mussolini, per cui egli è rappresentato come «il domatore di un circo equestre» (p. 104), ma soprattutto come

> un gatto che abbia fra le zampe un topo e, potendolo spacciare alla prima presa, lo tenga ora delicatamente, ora con forza, e lo abbandoni per dargli l'impressione di essere libero, e lo riprenda e ricominci ancora e lungamente s'inebri del suo gioco di morte, così il Duce con la Camera. (p. 101)

Ben altro spessore storico-letterario possiede l'analogia che riconnette il paesaggio romano, le vestigia d'una stagione perduta, agli avvenimenti che vi si consumano parossisticamente in tempo reale: «Gli acquedotti di Claudio si disegnavano nettamente nella vallata, staccati da Roma, colonna in ritirata di giganti mutilati e vinti» (p. 115). Essa è funzionale a svelare al lettore il disegno perverso dello stato totalitario, con vista sull'impero, e la «psicologia da schiavi» che forgia i 'nuovi' italiani, a tutti i livelli sociali. Emilio Lussu è del resto tra i primi intellettuali a cogliere fino a che punto quella messa in scena da parte dei ciambellani di regime s'apprestasse a essere una degradata parodia dell'imperialismo dell'antica Roma: se l'innesco della similitudine poteva già essere una rivelazione, assurge a un livello esemplare il racconto (sostanzialmente autoconclusivo) delle imprese della prima Legione italiana, i cui componenti vennero reclutati in Sardegna. Inviata nelle Colonie africane a esportare l'ordine fascista, la Legione non si distinse per le imprese memorabili – in effetti il ritorno in patria della compagine sbrindellata dei reduci avrebbe potuto ispirare l'armata Brancaleone.

Scivolare nell'oscuro abisso per la renitente Sardegna è, come si accennava, solo una questione di tempo. Se al principio il fascismo nell'Isola era considerato non «un partito politico ma una forma di brigan-

taggio protetto dallo Stato» (p. 142), in ragione del ricorso alla violenza da parte dei suoi adepti, oramai la maggioranza antifascista è destinata a capitolare di fronte all'esercizio sistematico della coercizione, immersa com'è in uno stillicidio di aggressioni vigliacche subìte nel cuore della notte, omicidi a sangue freddo e parate alla luce del sole. Un capitolo a parte meriterebbero i 'battesimi patriottici' celebrati con l'olio di ricino – una lunga sequela di efferatezze, insomma, che l'autore descrive di prima mano per allertare i lettori europei sulle conseguenze che si dispiegano all'orizzonte: l'annichilimento delle coscienze e il rischio del contagio.

Così, mentre Lussu personaggio registra il lugubre suono dello «scalpitio dei cavalli degli squadroni reali» che semina il terrore fra le strade di Cagliari, la voce narrante trasfigura quei dati sensoriali in un'entità apocalittica e premonitrice: alla sua immaginativa «apparivano neri e macabri come una cavalcata di spettri» (p. 109).

Nella seconda parte del libro gli avvenimenti si succedono senza soluzione di continuità, oramai ineluttabili. Il resoconto si sofferma sul clima di terrore in cui si celebrano, dalla capitale fino alla periferia, le elezioni del '24; indugia sulla crisi provocata dal delitto Matteotti, quando Mussolini si trovò – almeno secondo il giudizio di Lussu – pericolosamente vicino al baratro («Se cinquecento antifascisti avessero assalito i ministeri […]», p. 167). Dentro il circuito tumultuoso della grande e piccola Storia resiste il fragile eroe Emilio Lussu – fragile per la quantità di volte in cui viene fatto oggetto di violenza, cade malato, rischia la morte, viene minacciato ed è finalmente arrestato, ultima tappa la deportazione a Lipari; eroe in termini squisitamente letterari, per la capacità di sfuggire alla morte e al destino, vuoi per un insieme di circostanze fortuite, vuoi per l'esperienza acquisita in ben altri campi di battaglia – ma soprattutto per quella calibrata autorappresentazione che conferisce al protagonista (accanto a pochi altri, ovviamente fatti oggetto di persecuzione o martirio) la virtù della coerenza.

La testimonianza dedicata al vasto campionario di torture inflitte agli oppositori politici nel confino di Lipari, organizzato dagli scherani

di regime con le modalità d'un campo di concentramento, s'erge come angosciosa premonizione di prossime e sistematiche esperienze di annichilimento dell'individuo e d'interi gruppi umani. L'epilogo, dedicato al racconto rocambolesco dell'evasione, lascia intravedere, con sorprendente spirito romanzesco, uno spazio di libertà ancora indefinito – uno spazio che l'inesorabile catena degli eventi aveva saputo fino ad allora, e continuerà ben oltre la stesura dell'opera a eludere.

[A.C.]

§ 9.

Salvatore Cambosu

Miele amaro

Figlio di Grazia Nieddu e di Gavino Cambosu[149] – zio per parte materna della scrittrice nuorese Grazia Deledda – Salvatore nasce a Orotelli il 5 gennaio del 1895. A Nuoro consegue il diploma di maestro elementare, mentre inaugura la sua carriera di insegnante nelle scuole elementari di Orotelli, prima del successivo trasferimento a Cagliari. Nel frattempo, inizia a pubblicare articoli e racconti su quotidiani come «Il Messaggero», «Il Corriere d'Italia», «Il Popolo Romano» e sulla rivista «Il Mondo»: fin dagli esordi è possibile apprezzare una peculiare sensibilità per le questioni socioculturali dell'Isola – una sensibilità che ritroveremo, lungo un percorso di solida coerenza intellettuale, anche negli scritti della maturità. Al 1932 risale l''incontro' con una giovanissima Maria Lai, di cui è professore di Italiano e Latino alle scuole secondarie – il suo magistero poetico avrebbe successivamente costituito un costante punto di riferimento per l'artista di Ulassai, che peraltro rielaborò più di uno scritto di Cambosu in chiave intersemiotica.

Sempre nel 1932 pubblica, a Bologna, il breve romanzo *Lo zufolo*[150] – in realtà assimilabile, secondo l'autorevole opinione di Deledda, a un poemetto in prosa. Del 1934 è invece il romanzo *Il carro*[151], edito a puntate su «L'Unione Sarda».

[149] Un'ampia scheda biografica è consultabile in Salvatore Cambosu, *Miele amaro*, a cura di Bruno Rombi, Nuoro, Ilisso, 2004, pp. 29-33.
[150] Successivamente verrà rielaborato col titolo *L'anno del campo selvatico*.
[151] Ripubblicato postumo col titolo *Lo sposo pentito*.

Costretto a sfollare negli ultimi anni della Seconda guerra mondiale, e dunque a far ritorno al suo paese d'origine, si distingue per il suo impegno nelle vesti di commissario prefettizio a Orotelli e in altri centri limitrofi. Alla fine della guerra, con il ritorno a Cagliari, Cambosu riprende con particolare vigore l'attività giornalistica e quella letteraria – come si evince in particolare dalla scrittura di nuovi racconti – in collaborazione con quotidiani e riviste regionali e nazionali («L'Unione Sarda», «La Nuova Sardegna», «Il Tempo», «L'Avvenire d'Italia», «Ichnusa», «Omnibus», «Il Ponte», «Il Mondo», «La Tribuna», «Il Politecnico»). Quel polimorfico capolavoro che è *Miele amaro* viene pubblicato a Firenze per Vallecchi nel 1954. Se in generale, nei suoi scritti di varia natura, l'intento di Cambosu «è dare voce e ritmo di racconto alla concezione della vita propria del mondo rurale sardo», in *Miele amaro*, la sua

> opera più suggestiva, la Sardegna racconta se stessa attraverso documenti storici ed etnologici, con la voce dei suoi poeti, e attraverso la traduzione ad opera dello scrittore (spesso nelle forme liricizzanti che gli derivano dalla sua formazione nel clima della prosa d'arte) degli 'autoracconti' di esponenti del mondo popolare[152].

Il giudizio di Pirodda è successivamente ribadito da Marci[153]: «con quest'opera l'autoracconto dei sardi raggiunge una delle forme più consapevoli e di maggior spessore stilistico».

È invece del 1957 il romanzo *Una stagione a Orolai*, borgo immaginario che tuttavia ben identifica il piccolo mondo agropastorale sardo del dopoguerra: una realtà destinata a subire una tormentata metamorfosi che potrà tuttavia essere anche occasione di riscatto sociale.

[152] Giovanni Pirodda, *L'attività letteraria tra Otto e Novecento*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sardegna*, a cura di Luigi Berlinguer, Antonello Mattone, Torino, Einaudi, 1998; ora in *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, La biblioteca di Medea, Cagliari, UNICApress, 2022, p. 39.
[153] Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo: Letteratura sarda*, Cagliari, Cuec, 2005, p. 249.

Al culmine della maturità artistica e della notorietà (ben oltre i confini dell'Isola), la tubercolosi ne incrina le condizioni di salute: muore il 21 novembre del 1962.

È innegabile che dall'opera di Salvatore Cambosu «la Sardegna degli anni cinquanta esce rappresentata nei suoi conflitti, nelle sue tensioni sociali profonde, nelle miserie delle sue classi dirigenti, nelle speranze che allora la gente nutriva nel progresso dell'isola, nella sua 'rinascita'»[154].

L'approfondimento: Miele amaro

Mai come in questo caso concorde, fin dalla sua pubblicazione la critica ha apprezzato il capolavoro di Cambosu come un preziosissimo repertorio di materiali che costituiscono la biblioteca dei saperi e degli immaginari d'un intero popolo. Dentro lo scrigno di *Miele amaro* è certamente cospicua la presenza di racconti, che si offrono tuttavia in una veste cangiante: la parabola esemplare, l'apologo, il resoconto storico (che ospita a sua volta la carta di valore documentario); e ancora la descrizione dei riti religiosi che scandiscono le stagioni della società agropastorale, la leggenda popolare e la fiaba – un mosaico costantemente innervato dal canto dei poeti che appartengono alle varie epoche della tradizione isolana. Insomma, un'eterogenea galassia di forme liriche e narrative che pullulano da una pluralità di voci non di rado organizzate nelle modalità del parlato, o del discorso indiretto libero, quasi a fomentare l'illusione prospettica per cui ogni enunciazione sembra provenire dal movimento stesso che si vuole rappresentare:

> Ma la vera giustizia, non quella che è lenta nelle sentenze e cauta, troppo cauta, se difettino le prove, la vera giustizia, se un

[154] Sandro Maxia, *I fedeli di San Terroso*, in «La Grotta della Vipera», II, 9 (1977), p. 17.

> uomo è valente, egli se la fa da sé. Chi fa da sé fa per tre. Ed è giustizia più economica: senza carta bollata, senza avvocati[155].

Ed è proprio a partire dalla vastità del catalogo che è possibile contemplare il libro di Salvatore Cambosu come una mappa culturale della Sardegna: giacché, pur dispiegandosi come una carta geografica[156], essa allestisce un universo quadrimensionale, capace com'è di far transitare il lettore dall'immaginario mitico, innescato dai monumenti o dai manufatti della civiltà nuragica, ai nitidi territori della Storia[157].

D'altro canto, nella sua estesa diacronia, *Miele amaro* mette in scena il momento decisivo, il crinale che separa arcaicità e modernità. Ne affido una rapida presentazione all'autorevole punto di vista (fino a un certo punto esterno alle dinamiche sociali dell'Isola) di Giuseppe Petronio, che lo recensì, quasi in tempo reale, sulle pagine dell'«Avanti!» del 29 aprile 1955:

> Eroi antichi e moderni, fatti storici di tutte le età, documenti di archeologia e di arte, di letteratura e di folclore, tutto il Cambosu mette assieme, ora riportando testualmente documenti, ora riproducendo opere d'arte, ora riscrivendo lui leggende e tradizioni, a costituire così come un breviario di tutto ciò che un sardo può conoscere e amare della sua isola. E ne viene un'opera calda di affetto e fragrante di terra: canti popolari, pianti funebri, leggende sacre e profane, è uno spiraglio aperto sull'anima sarda, sulla vita di pastori e contadini, sulla cultura di genti segregate per secoli dalle correnti vive di pensiero che pure hanno messo assieme così, nella solitudine delle loro pianure e dei loro monti,

[155] Salvatore Cambosu, *Miele amaro*, a cura di Bruno Rombi, Nuoro, Ilisso, 2004, p. 264 – da ora in avanti verrà data esclusivamente l'indicazione della pagina.
[156] L'opera dà effettivamente conto della eterogeneità delle regioni dell'Isola, e di un numero cospicuo dei borghi e delle città. Inoltre, suggerisce al lettore i 'varchi' che consentono di spostarsi repentinamente da una zona all'altra del testo, segnalati dal riaffacciarsi di uno stesso nome, o di un tema o motivo ricorrente.
[157] Come notava Brigaglia «il controcanto storico di quella materia apparentemente mitica o 'arcaica'» era indispensabile per mostrarne «la *verità* così come viene percepita ed è stata registrata con gli strumenti della certificazione 'europea'», Manlio Brigaglia, *Introduzione*, in Salvatore Cambosu, *Miele amaro*, Firenze, Vallecchi, 1989, p. 15.

> lentamente, nei secoli, un tesoro di conoscenze e di tradizione che è anch'esso cultura, e al quale occorre riallacciarsi se ci si voglia adoperare a che i suoi possessori entrino soggetto di storia nella vita e nella cultura moderna. Vi entrino, intendo, senza spezzare i legami col loro passato, ma portandoselo dietro questo passato, come un elemento positivo, che occorra conservare e pure, nello stesso tempo, trasfigurare e superare in una concezione nuova e più alta del mondo.

Anche Manlio Brigaglia[158] ha considerato l'opera come «una sorta di catalogo generale dell'identità sarda», espressione di un orientamento culturale (e qui si ricollegava a una riflessione di Cirese) che, a differenza di quanto accadeva altrove in Italia, non sente o sente fino a un certo punto il discrimine fra le espressioni popolari e la produzione 'alta' dell'élite intellettuali – che in realtà proprio dall'immaginario popolare traevano nutrimento.

Miele amaro persegue insomma un obiettivo ambizioso:

> Si trattava di raccontare ad altri un'isola di sapore diverso e sorprendente com'è diverso e sorprendente il gusto amaro del miele isolano […]. Ma di raccontarla, ecco la differenza fra l'intellettuale Cambosu e l'intellettuale locale come lo ha sempre conosciuto la provincia italiana, compresa la Sardegna, secondo i suoi princìpi: cioè dall'interno della civiltà isolana, anzi dal suo stesso cuore. In modo che questa diversità fosse percepita fin dal momento stesso dell'incontro con la scrittura in cui questa civiltà era raccontata e rappresentata[159].

Forse mai come in questo caso la forma del libro si rispecchia nel contenuto, eclettico, variegato e a tratti persino contraddittorio, poiché a monte è stato tutto pianificato coerentemente in vista di una specifica finalità, come intuiva ancora Brigaglia:

[158] Manlio Brigaglia, *Introduzione*, cit., p. 6.
[159] *Ivi*, p. 12.

> La 'forma' di *Miele amaro* è la forma narrativa scelta per 'raccontare' la Sardegna […] Questa civiltà 'corale' esigeva un narratore corale, che fosse una specie di 'scrittore collettivo' […] E di qui viene anche la scelta di un materiale che si presenta tutto come fortemente anonimo, o meglio ancora come firmato da un popolo intero […] Se poi è vero, come è stato scritto, che più d'un componimento poetico indicato come 'di autore anonimo' è stato invece scritto dallo stesso Cambosu, lì è il nocciolo dell'operazione, il segno di questa identificazione voluta […] fra l'autore e il popolo di cui vuole farsi voce[160].

Il genere cui pertiene *Miele amaro* è dunque inusitato e inclassificabile proprio in virtù del suo contenuto enciclopedico. Va detto che ad agevolare l'attraversamento dell'opera accompagna il lettore un coerente e ben strutturato apparato di note e tavole con relative didascalie. In particolare, i fitti appunti storici non di rado danno ospitalità a 'testimoni' latini, o altri precoci 'viaggiatori di Sardegna', generando (soprattutto in apertura) un efficace gioco contrastivo di punti di vista – interno/esterno – che è una parte significativa del movimento dinamico delle parti di cui l'opera si compone. È a tale dinamica che si ricollega la riflessione sulla sequela di conquistatori per cui la storia dell'Isola è, per larghi tratti, una storia di sottomissione: essa corrobora il motivo topico della cattiva stella, dei «malfatati» – come viene adombrato dal nonno di Stefano Virde, ovvero il primo della lunga schiera dei personaggi di *Miele amaro* (si veda il 'capitolo' d'apertura, *Dal Vecchio al Nuovo Testamento*):

> «Dobbiamo scontare un peccato? Scontiamolo pure […] quale, mi domandi? Tutto quello che ti posso rispondere, figlio mio, è questo: che è colpa della stirpe, un peccato oscuro e nero, un astro di fuoco nero». Era il mito della cattiva stella: il complesso dei «malfatati». (pp. 41-42)

[160] *Ivi*, pp. 14-15.

Fa capolino, dunque, la questione del 'peccato originale' vissuto da un'intera *stirpe* che ha smarrito o non ha mai saputo coltivare la speranza di una redenzione – un'eredità derivante con tutta probabilità dagli scritti di Grazia Deledda[161] e Sebastiano Satta, che in quegli stessi anni assumeva un compiuto assetto filosofico-giuridico nel breve scritto *Spirito religioso dei sardi* (1951) di Salvatore Satta[162]. Nell'incipit di *Miele amaro* si manifesta una sorta di escatologia popolare entro la quale il Dio dell'antico testamento pare non abbia voluto cedere il testimone al Dio dei Vangeli, che incarnandosi si sarebbe fatto carico dei peccati degli uomini:

> Perché, da non si sa quanto tempo, e quasi fino a ieri, il pastore alla grande disponeva nella sua capanna d'una Bibbia che con tutti quei patriarchi gli teneva compagnia nelle solitudini: e lui, l'anacoreta, la compitava sempre arrestandosi però alle soglie del Vangelo, come un escluso. (p. 44)

Se il 'mito' della «cattiva stella» può ancora allignare nella coscienza delle vecchie generazioni, precipitando in parte da rassegnazione ma in certa misura anche da spirito di adattamento, l'autore tende tuttavia a confutarlo, a partire dall'esordio, opponendovi molteplici segnali di progresso:

> Dove si vede che il pericolo comune, l'interesse comune, la bontà dell'intento, la fiducia nei capi e nella tecnica trovano i Sardi pronti a scendere in campo tutti insieme anche contro le forze cieche e demoniache. (p. 61)

D'altronde, l'evidenza per cui la Storia della Sardegna può essere letta a partire da una 'caduta', determinata dalla perdita della libertà[163],

[161] Alla cugina Grazia Deledda è dedicato il racconto (dal sapore vagamente autobiografico) *Ricordo di Cosima* – nel quale emerge, mediata da una rapida rassegna di segnali identitari, un'immagine di ciò che l'Isola è stata e forse non sarà più.
[162] Rimando al capitolo a lui dedicato in questo stesso volume.
[163] In seguito alle successive ondate dei conquistatori dell'Isola.

implica l'opportunità di una narrazione che dia conto degli antichi fasti della civiltà nuragica fondata sulla pietra. Va rilevato in proposito che già nei romanzi e nelle novelle di Grazia Deledda si registrava l'affiorare di singoli mitologemi concernenti l'età dei grandi monumenti megalitici: tali nuclei potenziali di racconto scaturivano da una memoria condivisa e venivano diffusi attraverso le forme orali comunitarie. La consistenza fantasmatica degli archetipi (i Giganti e le *Janas*) non riusciva[164] tuttavia, nella narrativa deleddiana, a innescare l'articolazione con varianti tipica del mito, e si restava entro i confini delimitati dal confezionamento di un inserto quasi fiabesco, o dal quadro pur vivido dettato da uno spunto demologico[165]. Agli scrittori sardi delle generazioni successive, dunque, era affidato il compito di sviluppare il discorso imbastito da Deledda verso una direzione più consapevolmente mitopoietica.

Si tratta ovviamente di una mitopoiesi di secondo grado, ontologicamente ridotta, spesso declinata con gli strumenti del comico: giacché lo sforzo consiste nel colmare una lacuna, ovvero l'assenza di dati certi sull'età antica, attraverso un racconto delle origini che può essere pianificato a partire dalla messa in scena dello sbarco dei primi abitatori dell'Isola. È quanto mette in pratica Giuseppe Dessì nel 1957, quando firma *La leggenda del Sardus Pater*.

Eppure, già fra i racconti di *Miele amaro* il lettore poteva scorgere le tracce di un''età dell'oro' – una stagione felice popolata dagli eroi e dalle eroine che avevano saputo forgiare un'originale civiltà megalitica. Con una cultura comunitaria declinata all'insegna del matriarcato, almeno a giudicare da quanto emerge nella *Favola di Rosa Tracca*: «Al tempo che i nostri antichi amavano le pietre, gli alberi e le fonti al punto che li adora-

[164] Semplicemente perché non era una delle finalità della poetica di Grazia Deledda.
[165] Ad ogni modo secondo Francesco Alziator la narrativa deleddiana, i suoi eroi «incatenati a destini di espiazione, di vendetta, di manicheo conflitto fra bene e male», aveva avuto il pregio di riportare in vita «l'età delle grandi pietre» riconnettendosi dunque a quel canto epico (a diffusione esclusivamente orale) che era l'ipotetico patrimonio culturale dei primi abitatori dell'Isola (cfr. Francesco Alziator, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni 3T, 1982, p. 426).

vano, comandavano le donne; e le cose andavano meglio di adesso» (p. 353). Il resoconto dell'evento fondativo – ovvero l'approdo nell'Isola – si dispiega invece nel 'frammento' intitolato *Le case sulle alture*:

> E l'uomo venne dal mare, ed era di bassa statura e armato di armi scheggiate: era ligure, forse era toscano, o fors'anche africano o ibero […] Nessuno voleva più saperne di vivere in grotte. E questa casa la idearono anche sui modelli di quante ne vedevano e di cui riferivano quelli che andavano per mare, ma vollero nelle loro imprimere un segno, un'impronta, un marchio di fabbrica in modo che tutti potessero dire un giorno, e infatti si dice, che alla foggia sarda di quelle case costruite con grandi pietre sovrapposte a secco e a forma di secchie rovesciate, dette nuraghi, non ne esistono altri esemplari fuori di Sardegna.
> Così quegli antichi ebbero a migliaia i loro castelli e vissero per lungo tempo liberi e forti. (p. 78)

La formula di congedo sembra perpetuarsi (consapevole omaggio o riflesso intertestuale) nel titolo dell'ultimo romanzo di Sergio Atzeni, ovvero l'operazione più organica e sistematica dedicata alla ricostruzione romanzesca delle vicende del popolo sardo: *Passavamo sulla terra leggeri*[166] (1996).

In definitiva *Miele amaro* è il libro dove l'oralità vive una consapevole consacrazione giocata fra scrittura e riscrittura: in quanto tale s'erge come formidabile repertorio dei temi e motivi di tutta la letteratura sarda. Dalle sue pagine il lettore potrà estrarre i resoconti che alludono alle leggende sui morti che camminano; seguirà l'evoluzione di una faida o avrà accesso alle novelle sulla latitanza di banditi maledetti (ma dal cuore d'oro); leggerà di bardane, della madre dell'ucciso, della legittimità (presunta) di un codice non scritto e della concezione di giustizia in esso formulata, da somministrare col criterio della proporzionalità. Percepirà l'inesorabile trama del destino e scoprirà la trappola

[166] Si veda il capitolo dedicato a Sergio Atzeni e al suo ultimo romanzo, in questo stesso volume.

mortale che attende al varco chi cerca un'improbabile fortuna; potrà misurare quanto vale l'onore ma anche saggiare il suo peso specifico, che fa affondare. Assisterà alle pratiche della transumanza e al memorabile rito della pesca del tonno a Carloforte; oppure sperimenterà le liturgie legate al culto della vigna (ma pure le conseguenze della filossera) – e così parteciperà alle 'sacre' celebrazioni della vinificazione o della panificazione. Vivrà la tragedia del disboscamento, anzi, sentirà sulla propria pelle il delitto perpetrato contro i grandi patriarchi del regno vegetale. Si godrà la gara poetica allenando l'orecchio alle sfumature della diatriba: l'ossessione accumulatrice della formica contrapposta al canto libero della cicala, con l'inusitato trionfo del gesto gratuito. Ripercorrerà le vicende che hanno favorito l'usurpazione delle terre da parte dei maggiorenti – il nuovo modello favorito dalla *Legge delle chiudende* a discapito di un sistema che si fondava su una sorta di «comunismo rurale» (p. 356).

Per quanto concerne invece i grandi sommovimenti generati dall'evoluzione degli umani consessi – e quindi la relazione fra l'Isola e il Continente – va detto che più d'un episodio di *Miele amaro* rammenta provocatoriamente al lettore che i libri di storia sono scritti dalla parte dei vincitori. Il paradosso si presta a essere allora un salutare esercizio mentale, che invita a realizzare una scelta di campo controcorrente.

Significativa è, per esempio, l'esperienza cui dà adito *Il veterano crucciato* – si tratta sostanzialmente d'un manifesto antimilitarista espresso per bocca di un ex-combattente della Brigata Sassari: qui la vicenda plurisecolare scandita dalle ondate d'invasori che hanno colonizzato gli autoctoni è riconnessa, mediante una visione sincronica, alle campagne belliche del Novecento e al tributo versato dalla Sardegna in termini di vite umane. Le medaglie al merito conferite ai combattenti sardi, in virtù d'una loro presunta indole guerriera, confliggono con la disposizione d'animo pacifica che persino i nuraghi paiono voler attestare:

> Il Sardo è nato pacifico ed è divenuto guerriero occasionalmente, e per necessità di difesa. Mai il Sardo ha portato le sue armi in altra terra. Sempre, nel corso dei secoli, i Sardi hanno dovuto af-

> frontare la guerra contro gli estranei. Che cos'è il nuraghe se non l'estrema difesa dei pochi contro i molti? (p. 153)

Dal vasto mondo al microcosmo sardo (e viceversa) giacché anche le questioni inerenti il sacrificio dei combattenti della Brigata Sassari non sono altro che l'espressione particolare di una regola generale:

> Come mi chiamo? Posso dire un numero di matricola. Potrei anche dire che mi chiamo Michele Soldato. Non è questo che importa. Importa piuttosto chiedersi: Perché le abbiamo fatte, tante guerre? Per chi le abbiamo fatte? Perché le fanno sempre, per lo più, i contadini e i pastori e gli operai, dall'una parte e dall'altra?... (p. 154)

Invece, nella perfezione formale di *Desiderio di ritorno*[167] l'esperienza della guerra di trincea e dei campi di prigionia è prospettata a partire da una materia tradizionale – che deriva dagli studi dell'etnomusicologo tempiese Gavino Gabriel[168]:

> Come si erano divisi le parti, i tre pastorelli, tenta e ritenta, riuscirono a rifare la cavalletta verde, il grillo e l'assiolo. La cavalletta che non va oltre la prima vocale e non si stanca di ripeterla; il grillo che trita cristalli; l'assiolo che fa il solista col suo flauto.
> E così li sentirono gli anziani, e il gioco piacque loro tanto che lo provarono a loro volta con le loro voci e la loro malizia, finché si ritrovarono imprigionati dall'accordo che fermava il tempo e il dolore, ma lasciava socchiusa la porta all'amarezza, come se tutto fosse provvisorio, come un sogno che si sa di sognare.
> Il coro andò nelle solitudini delle valli e salì le cime; passò il mare e gli oceani; arrivò alle trincee dove sgomentò il nemico; arrivò ai deserti ed entrò nei campi di prigionia: e sempre, da per tutto, voleva dire, anche a chi lo sentiva la prima volta, lontananza, esilio, desiderio del ritorno. (p. 283)

[167] Sorta di fulmineo apologo che qui riporteremo per intero.
[168] In una nota al testo, e nella bibliografia conclusiva, vien fatto esplicito riferimento all'opera di Gavino Gabriel *Canti di Sardegna*.

A tenere insieme tutti i pezzi del prosimetro è la necessità – sentita come vincolo morale collettivo – di tramandare ciascuna esperienza-segno tessendola non più solo negli arazzi o nei tappeti, ma finalmente nella combinazione armonica delle parole. Che sia in prosa o in versi, che si tratti di un racconto o di un'espressione lirica, in ogni circostanza la scrittura fissa la forma essenziale dopo averla sapientemente levigata – una forma breve e rapida (in riferimento ai generi e stili letterari mobilitati) che risulti perfettamente calzante allo specifico ed esperibile contesto che di volta in volta si vuol rappresentare.

E se la traiettoria individuale può essere riconnessa alle arti e tradizioni in cui si riconosce un'intera comunità, è proprio questa fulminea transizione dal particolare al sentimento collettivo a conferire alla narrazione una direzione esemplare, come nel caso della vicenda dell'usuraio protagonista nel 'frammento' *Il tappeto del Cristo*:

> Era morto don Pietro Marengo lasciando mobili e semoventi, prati, campi e sughere e, si diceva, sacchi d'oro e d'argento.
> Secondo le sue ultime volontà gli eredi lo avevano disteso sul *tapinu de mortu*. La gente veniva e guardava: e pensava mestamente al Cristo deposto. E questo, perché ogni anno, e da generazioni e generazioni, i Giudei con la barba finta deponevano il Cristo dalla Croce e lo stendevano proprio su quel tappeto, che aveva tanti secoli, eppure era nuovo dato che usciva dall'arca solo in quella occasione solenne.
> Veniva dunque la gente, anche forestiera; venivano anche quelli che egli aveva soccorso nelle necessità con prestiti a usura. E nessuno degnava di attenzione quel defunto; né prestava troppo orecchio a Severina e Lia, fiore delle prefiche mercenarie della contrada, che cantavano le lodi di lui […] Era una processione di visitatori che non finiva mai; e tutto per guardare attoniti quel tappeto [...]. (p. 188)

Due epiloghi propone in explicit il capolavoro di Salvatore Cambosu *Miele amaro*. Prima si dispiega una sorta di congedo corale, dove si affacciano un'ultima volta alcuni fra i personaggi che il lettore aveva già precedentemente incrociato. Per l'esattezza, sono le rispettive ani-

me che devono sostenere la causa della propria rettitudine al cospetto del giudice San Pietro, il quale valuterà se ammetterle allo splendore del paradiso: in *Sette picchi al portone* riappaiono tra gli altri l'usuraio Pietro Marengo e il bandito maledetto Massimo Ru. Le loro parabole non hanno affatto un esito scontato – come non era scontato il rapporto che ciascuno aveva intrattenuto con la propria gente.

L'ultimo sguardo in solitudine spetta invece a Giacomo Quesada, protagonista del *Trenino se ne va*. Qui il vecchio locomotore delle ferrovie complementari sarde a 'scartamento ridotto', mentre arranca con estenuante lentezza fra i tacchi calcarei della vecchia linea Seui-Arbatax, si fa metafora di un'intera esistenza – occasione per spaziare un'ultima volta a contemplare l'isola-continente:

> Mi rammento che Giacomo Quesada negli ultimi anni della sua vita paragonava la fine del suo viaggio a questo trenino, unico su tutta la terra, che da alcuni anni se ne va a diporto, avanti e indietro, da una stazione all'altra, tre stazioni in tutto, senza passeggeri né merci […] Nato necessario, ora, almeno per esso, è proprio finita. E perché rammaricarsene? Se questo significava uscire di minorità, e andar più spediti? (p. 366)

Alle nuove generazioni il compito di conferire una direzione assennata al movimento incalzante del progresso. Giacomo Quesada si concede invece un gesto mentale – sorta di riflesso sentimentale quasi postumo – che ha il sapore dell'utopia:

> Terra antica e giovane, isola della resistenza; della quale persino Giacomo Quesada, che pendeva alla malinconia e vi conobbe più dolori che gioie, ebbe a dire negli ultimi suoi giorni che non sapeva andarsene senza esprimere un ultimo desiderio che riconosceva, con suo rammarico, impossibile; quello di nascervi un'altra volta, anche a costo di molto soffrire. (p. 369)

[A.C.]

§ 10.

Salvatore Satta

Il giorno del giudizio

Ultimogenito di sette fratelli, Giovanni Salvatore Satta[169] nacque a Nuoro il 9 agosto 1902: seppure ogni circostanza venga rivisitata nell'ottica della finzione letteraria, una fitta rete di riscontri relativi all'ambiente e alle vicende familiari è rintracciabile nel capolavoro *Il giorno del giudizio*. La sua brillante carriera di giurista prese abbrivio nel 1924, quando si laureò con una tesi sulla revocatoria fallimentare – da quel momento intraprese un percorso universitario che lo vide percorrere, con incarichi spesso prestigiosi, buona parte della Penisola: Macerata, dove maturò un rapporto di reciproca stima con il grande giurista e filosofo Giuseppe Capograssi; Padova, dove conobbe Laura Boschian, studiosa di slavistica, che sposò nel 1939; Genova – e anche qui una traccia autobiografica tanto indelebile quanto drammatica nelle pagine del *De Profundis*: gli effetti dei bombardamenti aerei sulla città nel corso della Seconda guerra mondiale; e ancora Trieste e Roma.

Struttura, forma e sostanza del processo costituiscono il fulcro della ricerca accademica e di una scrittura penetrante, polemica, brillante e arguta che già adombra quella del futuro romanzo: il processo inteso come luogo

> in cui la teoria e la pratica si fondevano facendo emergere il diritto vivente nel complesso gioco della dialettica tra le parti, del

[169] È possibile consultare una delle più articolate biografie di Salvatore Satta nel *Dizionario Biografico degli Italiani* in versione *online* all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-satta_(Dizionario-Biografico). La voce dedicata a Salvatore Satta è curata da Italo Birocchi ed Eloisa Mura.

> dettato della legge e dell'attività del giudice. L'enigma della vita si rifletteva ne *Il mistero del processo*, che era anche il titolo di una relazione presentata nel 1949 e più volte ripubblicata[170].

Di assoluto rilievo la raccolta di scritti di carattere giuridico (ma con cospicui riflessi filosofici, antropologici e perfino letterari) *Soliloqui e colloqui di un giurista* (CEDAM, Padova 1968), dove trova una vivida e articolata espressione la sua coerente impostazione metodologica. Nel frattempo, il monumentale *Commentario al Codice di Procedura Civile* lo aveva già imposto come uno dei più importanti processualcivilisti italiani del secondo dopoguerra.

Nel luglio del 1970 cominciò la stesura dell'opera che è un capolavoro assoluto della letteratura mondiale del secondo Novecento, ovvero *Il giorno del giudizio*: pubblicato postumo – Salvatore Satta muore a Roma il 19 aprile 1975 − dall'editrice CEDAM nel 1977, il romanzo inizia a far parlare di sé due anni dopo, fino a diventare un clamoroso caso letterario, quando venne 'riscoperto' dall'editrice Adelphi e impose la figura bifronte, ma in realtà intimamente coerente, del giurista/scrittore. George Steiner fu tra i primi a riconoscere la grandezza di un testo dal grande respiro narrativo: un 'capolavoro della solitudine' concepito in un certo senso, per la folla di personaggi che si affacciano da quella singolare *collina* che è il cimitero di Sa 'e Manca, alla maniera dell'*Antologia di Spoon River*, ma a suo modo di vedere con più acume e consapevolezza filosofica.

In verità Satta aveva già vergato, in gioventù, un breve romanzo, *La veranda* (anch'esso pubblicato postumo, nel 1981, da Adelphi), ambientato in un sanatorio nel quale il protagonista, giovane avvocato, scopre un'umanità disparata – minata nel fisico e non di rado psicologicamente disadattata – proveniente da ogni angolo d'Italia. Presentato al premio Viareggio nel 1928, fu apprezzato da uno dei giurati, il noto critico letterario Marino Moretti, ma evidentemente non dagli

[170] *Ibidem*.

altri componenti della giuria – ad ogni modo, Satta metterà da parte fino all'ultima stagione della vita ogni velleità letteraria.

Cionondimeno, il già citato *De profundis* allestisce a sua volta una narrazione perturbante – per le implicazioni storiche e filosofiche innescate dalla contemplazione delle macerie, tangibili e morali, preparate dal ventennio fascista e infine reificate dalla Seconda guerra mondiale. Composto tra il giugno del 1944 e l'aprile del 1945, il testo visse una complicata vicenda editoriale prima d'essere dato alle stampe da CEDAM nel 1948; fu infine ripubblicato, ancora da Adelphi, sull'onda del successo dell'ultimo romanzo, nel 1980. La scrittura sattiana fa qui ampio ricorso ai registri dell'umorismo, del sarcasmo e del grottesco − fino al più cupo spirito caustico – modellando una formula stilistica che verrà aggiornata poi nell'opera più nota. Se la malattia che aveva colpito la «patria», agendo sotterraneamente fin dalle sue origini, trova in un manipolo di camicie nere le sue prime fragorose manifestazioni, all'autore interessa focalizzare le responsabilità (o l'ignavia) dell'«uomo tradizionale», il borghese propenso a identificare la libertà nel privilegio – e disponibile a delegare la libertà al fascismo – ma solerte nell'autoassolversi al cospetto delle macerie:

> Se questo libro fosse un romanzo, se l'uomo tradizionale fosse una creatura della fantasia, converrebbe fermare a questo punto la sua buffa avventura, e lasciarlo così, sul vasto sfondo della Città venale, nell'attesa di un nemico che non si decide a venire. Concluso il suo ciclo fra due marce, ugualmente fatidiche e ugualmente gloriose, l'effetto letterario sarebbe indubbiamente sicuro. Ma la storia dell'uomo tradizionale è la storia di una patria; e le pagine di questo libro si chiudono, così come si erano aperte, con la visione sconsolata di una patria che muore[171].

[171] Così all'esordio del capitolo XXIV. Cfr. Salvatore Satta, *De profundis*, Milano, Adelphi, 1980.

Il giorno del giudizio*: la grande Storia e la piccola storia di Nuoro*

Nonostante la sua fama letteraria sia legata a un'opera cui dedicò gli ultimi anni della vita, appare dunque difficile considerare Salvatore Satta come uno scrittore dell'ultima ora. È d'altra parte innegabile che *Il giorno del giudizio*, per certi versi, abbia sorpreso i lettori proprio per le sue anomalie – per esempio a livello strutturale, a partire dall'evidenza per cui l'intera *Parte seconda* consta di una manciata di righe, le quali da sole fronteggiano quello che Grazia Deledda avrebbe definito il deserto lunare della pagina bianca:

> Riprendo, dopo molti mesi, questo racconto che forse non avrei dovuto mai cominciare. Invecchio rapidamente e sento che mi preparo una triste fine, poiché non ho voluto accettare la prima condizione di una buona morte, che è l'oblio […]. Oggi, poi, di là dai vetri di questa stanza remota dove io mi sono rifugiato, nevica: una neve leggera che si posa sulle vie e sugli alberi come il tempo sopra di noi. Fra breve tutto sarà uguale. Nel cimitero di Nuoro non si distinguerà il vecchio dal nuovo: 'essi' avranno un'effimera pace sotto il manto bianco. Sono stato una volta piccolo anch'io, e il ricordo mi assale di quando seguivo il turbinare dei fiocchi col naso schiacciato contro la finestra. C'erano tutti allora, nella stanza ravvivata dal caminetto, ed eravamo felici perché non ci conoscevamo. Per conoscersi bisogna svolgere la propria vita fino in fondo, fino al momento in cui si cala nella fossa. E anche allora bisogna che ci sia uno che ti raccolga, ti risusciti, ti racconti a te stesso e agli altri come in un giudizio finale. È quello che ho fatto io in questi anni, che vorrei non aver fatto e continuerò a fare perché ormai non si tratta dell'altrui destino ma del mio[172]. (pp. 291-292)

Scritto appunto sul sottile crinale che separa l'esistente dal non esistente, il romanzo squaderna una materia la quale non poteva che essere animata da un'esigenza autobiografica, costringendo i lettori più

[172] Salvatore Satta, *Il giorno del giudizio*, Milano, Adelphi, 1990 – per le citazioni dal romanzo, d'ora in avanti, daremo solo indicazione del numero di pagina.

avvertiti a distinguere fra un Satta autore, vecchio e morente[173], proiettato a livello di finzione nell'inconfondibile voce narrante che conduce le danze, e Satta personaggio, che è poi perlopiù entro i margini della pagina l'immagine vivente (e antitetica) di un bambino.

Attraverso la sequela delle vicende (per così dire, poiché non v'è una progressione diacronica che non sia messa costantemente in discussione dall'episodica riemersione dei ricordi) della famiglia Sanna Vugliè, ci viene prospettato quasi mezzo secolo di storia isolana, dalle rapide escursioni retrospettive che si volgono all'epoca postunitaria, fino al trauma della Prima guerra mondiale, oltre la quale si concluderà (proprio con l'ultimo nato, Sebastiano/Salvatore) la «diaspora» dei figli protesi alla conquista della propria indipendenza. Nuoro ha oramai perfezionato quella metamorfosi che, da cuore pulsante di Sardegna, l'ha portata ad acquisire l'identità anonima e burocraticamente connotata della «provincia d'Italia». Eppure, sia ancora divisa in tre parti, come la Gallia di Giulio Cesare (il quartiere contadino di Seuna, quello dei pastori che aveva il nome di Santu Predu e poi il 'salotto' del Corso dove la borghesia ostentava la propria appartenenza sociale), o sia modernamente «lanciata verso l'assurda avventura di una città sovrapopolata [*sic*] di provincia» (p. 227), Nuoro resta comunque un massiccio centro di gravità, quasi buco nero, cui non ci si può sottrarre. Come palesa la stessa parabola dell'autore il quale, rispolverate le vesti dell'*agens*, deve tornare al borgo per un'ultima visita al cimitero di Sa 'e Manca in modo che gli sia consentito di raccogliere il «fardello» che i suoi vecchi compaesani gli devono consegnare: il peso d'essere stati vivi. Il procedimento è sintomaticamente l'opposto rispetto a quanto capitava ai personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello:

> È stata indicata […] una analogia nel procedimento metanarrativo dei personaggi che si presentano con le loro pressanti istanze all'autore: ma il fatto che i personaggi pirandelliani chiedano che

[173] Satta era afflitto da tempo da un male incurabile.

> si dia loro vita nell'opera letteraria, e quelli di Satta preghino di esser liberati della loro vita, suggerisce la profonda diversità delle due concezioni[174].

E come ci fosse prospettata dall'orizzonte degli eventi del giorno del giudizio, la storia di tutti i personaggi nuoresi è sciorinata su un piano di avvenimenti sincronici: insieme ai componenti il nucleo familiare dei Sanna Vugliè si muove una folla di personaggi disparata ed eterogenea: il maestro, il notaio, la prostituta, il giovane prete, l'arciprete scafato, il farmacista, il vecchio lampionaio, l'arrivista politico, il giocatore di carte navigato, l'innamorata di Dio, il ministro della liturgia della vinificazione, il Pinocchio di turno destinato a essere gabbato dal gatto e la volpe proprio quando era convinto d'aver svoltato.

Mezzo secolo di storia isolana: mentre ci si addentra nelle pagine del *Giorno del giudizio* costituirebbe in effetti un errore di prospettiva insistere sull'immagine opaca e polverosa di Nuoro come «borgo estatico» fuori dai tempi della Storia; poiché, se è indubbio che l'autore mette in piedi uno scenario per certi versi immobile, un'impalcatura dominata dalla chiesa e dal tribunale (lo sfondo perfettamente calzante al dramma rappresentato), in realtà quello scenario è fortemente scosso dai sommovimenti della Storia, i quali restano a lungo impercettibili, ma risultano infine tanto vasti da sfociare in mutamenti repentini e stravolgere l'esistenza delle cose e delle persone. Così il lettore può scrutare verso la Nuoro del passato, quella spagnola e piemontese, ma insieme contemplare il suo corpo sociale lacerato dagli effetti della Prima guerra mondiale: le immagini del vecchio mondo e della modernità coesistono e si contraddicono, e tuttavia sono per l'appunto tali cortocircuiti temporali a rivelare finalmente la morte del vecchio mondo – un divenire inemendabile, come nell'icastica sequenza in cui gli obsoleti fanali a petrolio cedono il passo all'arrivo della luce elettrica:

[174] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, La biblioteca di Medea, Cagliari, UNICApress, 2022, p. 288.

> La luce arrivò in una sera gelida di ottobre. Nuoro era coperta come da una ragnatela, i fili correvano da un capo all'altro delle vie e dei vicoli, e i proprietari delle case che non avevano un braccio di ferro con le tazzine di porcellana infisso nel muro si sentivano come diminuiti, perché il senso del nuovo e dell'ignoto era più forte di quello della proprietà. […] Tutto il paese era uscito di buon'ora per assistere pieno di diffidenza e anche di malaugurio all'avvento. Le donne di buona famiglia occhieggiavano dalle finestre, e ciascuno si teneva per sé i suoi pensieri. Solo il sig. Gallus, che era il maestro di ginnastica, ed era venuto di fuori, disse a voce alta in un crocchio quel che pensava: «voglio vederle io queste candele accendersi a testa in giù». E d'improvviso, come in un'aurora boreale, queste candele si accesero, e fu fatta la luce per tutte le strade, proprio da San Pietro a Séuna, un fiume di luce, tra le case che restavano immerse nel buio. Un urlo immenso si levò per tutto il paese, che sentiva misteriosamente di essere entrato nella storia. Poi, gli occhi stanchi di guardare, la gente infreddolita rientrò piano piano nelle proprie case o nei propri tuguri. La luce rimase accesa inutilmente. Si era levata la tramontana, e le lampade sospese nel Corso coi loro piatti si misero a oscillare tristemente, luce e ombra, ombra e luce, rendendo angosciosa la notte. Questo coi fanali a petrolio non avveniva.
> I quali restavano attaccati e morti nei muri, e ponevano un grosso problema, cui nessuno aveva pensato. Che farne? Erano costati circa venti lire l'uno, Don Priamo se lo ricordava ancora. L'illuminazione elettrica era un evento, come oggi si usa dire, irreversibile. (pp. 95-96)

L'ossimoro temporale può anche essere attivato attraverso un'altra modalità, quella predisposta dal fitto dialogo intertestuale che Satta costantemente intrattiene con una biblioteca tanto vasta quanto eterogenea, per arco cronologico e ambiti del sapere. Immersi nell'impianto narrativo, i richiami ad altre opere a volte sono resi marcatamente espliciti, come quando il lettore vede materializzarsi il celebre passo del *De bello gallico*: «Nuoro non era che un nido di corvi, eppure era, come e più della Gallia, divisa in parti tre» (p. 26). Il più delle volte, tuttavia, sembra quasi che Satta si diverta a lasciare appena intravedere quegli indizi che invitano l'intelligenza del lettore a conferire profon-

dità al testo e a potenziarne il senso: in ogni caso, che sia in forma di citazione oppure di allusione, ogni riferimento tende a condurci verso un'interpretazione umoristica.

Voglio dire che l'evocazione di Machiavelli e Guicciardini, oppure Dante, Leopardi e Manzoni, e ancora Tolstoj e Dostoevskij, Gibbon e Le Lannou (per citare solo una minima parte della teoria di ipotesti coinvolti), nel corpo del romanzo implica per un verso l'opportunità di accostarsi ai rispettivi e autorevoli modelli d'interpretazione della storia degli uomini, o delle dinamiche del potere − per esempio nella concezione della guerra come cardine del movimento storico. Per altro verso, la palpabile presenza dei classici, resa attraverso la vertigine parodica (Satta è capace di riprendere mimeticamente la maniera stilistica del modello), può determinare l'innesco di quei paradossi temporali cui ho fatto cenno. E se la mappa di Nuoro combacia con quella della Gallia ai tempi di Cesare, se una storia sta dentro l'altra, stupisce che sia la storia più piccola, quella del «borgo estatico», a farsi contenitore della grande Storia antica. Le vicende dell'ultimo baluardo di Sardegna vengono messe in comunicazione con quelle istituzionalizzate da una lunga fila di interpreti, prestigiose e luccicanti di pietre preziose. Il lettore apre la porta, al primo segnale utile d'intertestualità, esce da un luogo che pareva circoscritto per ritrovarsi improvvisamente nella Roma di Giulio II e Leone X:

> Anche Nuoro aveva avuto, come Roma, i suoi pontificati d'oro, diciamo il suo Giulio II o il suo Leone X. Un oscuro medioevo si estende per due secoli dopo il fantomatico Mons. Roich. Il primo vero vescovo di Nuoro, quello che doveva lasciare negli animi un ricordo di sé e del suo tempo più duraturo della prolissa lapide che gli hanno dedicato a Santa Maria, e che nessuno riesce a leggere perché è scritta in latino, è stato Mons. Dettori, venuto coi suoi civili modi galluresi nella selvaggia Barbagia. (p. 124)

La massa più grande, quella della storia con la S maiuscola, fa sentire le prerogative della sua gravità su quelle coordinate cronotopiche modeste, che pure riescono a contenerla. Cionondimeno anche gli ac-

cadimenti che hanno luogo negli opulenti corridoi della curia romana non possono che essere momentaneamente turbati (e pallidamente rischiarati) da quanto accade in quel piccolo cantuccio, dove alcune voci raccontano avvenimenti già sentiti. Non è soltanto Mons. Dettori che potrebbe essere equiparato a un pontefice romano; sono i prelati romani che possono essere riqualificati a una misura ambigua e mondana, come i traffici dei vari canonico Floris, prete Porcu, canonico Fele, o Monni o Pirri o Delussu. Può accadere che il lettore rida con piacere per questa storia particolare, fatta di ingressi a scomparsa e beffarda: vuol dire che l'autore ne ha ottenuto l'efferata complicità.

Gli snodi narratologici: la famiglia Sanna Vugliè; la catabasi e il cimitero di Sa 'e Manca

Il romanzo si apre sulla figura del capofamiglia, il notaio Don Sebastiano Sanna Carboni, ma fin dai primi movimenti narrativi appare evidente che il cuore pulsante della casa è occupato dalla moglie, Donna Vincenza Vugliè: su di lei convergono le principali linee di forza interne al nucleo familiare, in opposizione al marito − a partire dal quale si diramano (anche per via della professione che lo impegna socialmente in modo autorevole) le direttrici che conducono alla fuga verso il mondo esterno. Una parte consistente della critica ha oscillato, in proposito, fra una lettura psicanalitica e un'ottica dalla quale Donna Vincenza è percepita, entro l'organismo nuorese, come un anticorpo che agisca (vanamente) contro i postulati della modernità. Ovviamente la compattezza del nucleo familiare è garantita fintantoché i figli attraversano l'età adolescenziale: superate le prove che comportano la loro avvenuta iniziazione sociale (gli studi superiori o la ferale chiamata alle armi) anch'essi abbandonano la casa, si concedono al vasto mondo e sostanzialmente fuggono dalla madre.

Fin dall'esordio, Donna Vincenza appare relegata in un angolo in disparte:

> Donna Vincenza, moglie e madre, stava in un angolo, avvolta nei suoi cenci neri, come si conveniva ai suoi cinquant'anni, esausta, ingrossata dalle maternità, il capo sempre chino sul petto. Ciascuno di quei figli era ancora come dentro le sue viscere, e nel suo silenzio ascoltava le loro voci come i moti segreti e misteriosi di quando erano nel suo seno. Essi erano la sua vita, non la sua speranza. Perché Donna Vincenza era una donna senza speranza. (pp. 15-16)

Al contempo, la madre è associata al camino ovvero alla fonte essenziale di luce e calore nella sala da pranzo, l'unica stanza viva, dove si svolgeva la parte essenziale dell'esistenza quotidiana: quasi corpo estraneo, il marito nel frattempo adempiva alle sue mansioni in uno studio disperso in un altro piano della casa. L'assenza del capofamiglia aleggia con muta e severa persistenza, tant'è che il suo ingresso nella stanza dei figli «spegne in un mormorio le loro grida e le loro risate» (p. 16). Com'è tipico delle culture agropastorali, ma qui in una veste parodica borghese, l'esclusione del padre da quel contesto d'intimità è in effetti aderente con le modalità del lavoro, le pratiche da sbrigare che consentono il sostentamento dei figli: nel caso specifico, attraverso una coerente strategia testuale, confuta in modo paradigmatico la confortante vicinanza della madre con una costanza che già comporta il rischio della reclusione. La circostanza per cui Don Sebastiano non conduce un gregge al pascolo, ma redige atti notarili, non modifica la questione nella sostanza; il lavoro si protrae fino a tarda sera, nello spazio inviolabile dello studio, e implica una sorta di aggiornata e quotidiana transumanza per cui egli deve discendere dal piano di sopra fino alla sala del camino: «Così anche quella sera si avviò al caminetto, e passando mise due dita gelate tra la camicia e il collo d'uno dei figli» (*Ibidem*). Il gesto, scherzoso ma privo d'allegria, vale anche a rinfacciare le circostanze di una vita trascorsa, in senso lato, all'addiaccio: le membra gelide richiamano il «sacrificio» del padre che patisce il freddo dello studiolo per sfamare quella figliolanza che se ne sta rincantucciata al tepore del camino. Trattandosi appunto di una liturgia, che rievoca una tradizione atavica e pastorale, si capisce perché cada nel vuoto

l'assennata obiezione della moglie: «Basterebbe che ti facessi portare un braciere» (p. 17).

Nel frattempo, Donna Vincenza può solo patire la sensazione di un «vuoto intorno» che si faceva sempre «più ampio» e la cui misura è il silenzio – al limite lancia «strida» che sono vane bestemmie rivolte contro l'autorità del marito, la quale a sua volta si manifesta non a caso nell'atto di (ri)prendersi la parola appena rientrato nella strettissima società familiare. Nei rari casi in cui la protesta della moglie assuma una forma verbale, essa viene rintuzzata da Don Sebastiano che «volgendosi verso quella massa scura dimenticata in un angolo» le indirizza il più crudele riscontro: «Tu stai al mondo soltanto perché c'è posto» (p. 24)[175]. Obiezione lapalissiana in un paese come Nuoro «che non ha motivo di esistere» (p. 41) e dove prima o poi «per tutti giunge il momento in cui si sta al mondo perché c'è posto» (p. 240). Nella sua inessenzialità, che è sancita aforisticamente fin dall'abbrivio, Donna Vincenza rappresenta dunque il vero cuore oltreché delle quattro mura domestiche anche di Nuoro, il borgo estatico che è «la realtà del mondo […] il luogo e il giorno del giudizio» (p. 234).

Mentre Don Sebastiano percorre il solito corridoio, per raggiungere la famiglia raccolta presso la stanza del focolare, i lettori hanno anche l'opportunità di farsi un'idea approssimativa della pianta apparentemente inesplicabile della casa, sorta di grottesco labirinto. Afferra il lume a petrolio e s'«inoltra», come un Teseo decaduto, per il vano della scala dove il «buio era immenso» (p. 13), agisce cioè in quello che possiamo considerare, in un quadro fortemente polarizzato fra luce e ombra, un denso regime notturno che la fioca luce non è in grado di dissolvere. D'altra parte, l'ingegnere/progettista, nelle vesti di un De-

[175] Di rilievo lo spunto proposto da Brugnolo: «Si può dire di più: tutti i nuoresi a un certo punto ci appaiono come gente "che sta al mondo solo perché c'è posto", tanto che si può supporre che questa formula icastica stia probabilmente alla base della ispirazione stessa del romanzo, della cupa visione del mondo che esso ci trasmette», Stefano Brugnolo, *L'idillio ansioso. Il giorno del giudizio di Salvatore Satta e la letteratura delle periferie*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2004, p. 15.

dalo ironicamente degradato, aveva concepito la casa come un'enorme unica «scala, un vano immenso nel quale a ogni piano si aprivano dei buchi che erano stanze, una dentro l'altra […]. Per questo, la discesa serale dallo studio al piano terreno era quasi un viaggio» (pp. 14-15). Il movimento di Don Sebastiano, inquadrato com'è nella sua compiuta solitudine, è vanamente proteso verso una socialità in origine perfettamente solidale, suggellata dall'affetto che i figli nutrono nei confronti della madre − ma Donna Vincenza è per lui alterità inconcepibile.

La struttura della casa si duplica significativamente nella dimensione labirintica del libro: a partire dal nucleo relativo alle vicende della famiglia Sanna Vugliè, che possiede il respiro più ampio (esso stesso, tuttavia, incorniciato entro il circuito innescato dalla visita del narratore presso il cimitero di Nuoro, un sopralluogo che vale come ingresso nel labirinto della memoria), si diparte senza alcun ordine cronologico la moltitudine di episodi, spesso contenuti uno dentro l'altro, i quali propongono altri protagonisti e brevi lacerti di storie che, in una sorta di aggiornatissimo *entrelacement*, conducono all'epilogo, cioè alla disgregazione della stessa famiglia Sanna Vugliè.

La stanza con l'unico camino corrisponde anche all'indefinita dimensione della poesia che, contraddicendo quella dell'utile, fa scaturire il prodigio, l'evento portentoso: davanti al focolare si svolgono difatti quei riti ancestrali che si fondano sul racconto e sulla condivisione di valori ed esperienze comuni. Se il mondo fantastico di una narrazione tramandata oralmente può competere con la concretezza della scrittura notarile, volta alla definizione e quindi alla costruzione del patrimonio, tutti i movimenti e i gesti del padre in verità suggeriscono una reiterata confutazione dei valori/segni custoditi nella «modesta stanza» illuminata dalle braci accese. E così pure il lavoro come sacrificio ritualmente esibito confligge, in quella stessa stanza, col piacere ludico che i figli ricavano dalle loro letture:

> Le donne, dunque, ma la madre nella fattispecie, come antitesi dell'utile come ipostasi del poetico, cioè del precario, incerto, ma soddisfacente senso che supera la presunta evidenza delle cose.

> A nostro parere tutti i momenti lirici del romanzo, frequenti nelle descrizioni dei fenomeni naturali, sono riconducibili a questa funzione simbolica della madre, la quale rappresenta un'alterità, o meglio la possibilità di un'alterità la quale, se accolta, avrebbe consentito di costruire al di sopra del paradigma paterno la trascendenza del senso che nasce dalla consapevolezza del valore strumentale dello stesso codice paterno, dalla certezza della sua inadeguatezza a soddisfare il desiderio[176].

L'epilogo

> […] la madre gli preparò il viatico con le buone bistecche impanate, e le frittelle spolverate di zucchero. Sebastiano lasciò tutto lì, vergognoso di sua madre, che pure adorava, e partì nel buio della notte, come uno ansioso di appartenere agli altri […]. Il problema era il rifiuto di un atto d'amore. Il figlio l'avrebbe capito molti anni dopo, lo avrebbe ricordato tutta la vita. Ma questo Donna Vincenza non lo sapeva. Sentiva il vuoto intorno a sé. La vecchia ferita riprendeva a sanguinare. Era tornata quella giovinetta che Don Sebastiano aveva condotto in sposa, e non poteva varcare la porta di casa perché non c'era una mano che l'aiutasse. (pp. 227-228)

L'azione riferita all'ultimogenito, e quindi a un'incarnazione letteraria dello stesso autore, porta a compimento la «diaspora dei figli». Il rifiuto di quel gesto d'amore comporta un senso di colpa che sarebbe durato per tutta la vita: il ritorno a Nuoro dell'anziano narratore, implicato in quel 'peccato originale', determina anche per lui l'ineluttabilità del giudizio, che è la vera pena: il *nostos* dovrà tendere alla madre[177]

[176] Paolo Maninchedda, *L'alterità mancata, l'eredità rifiutata*, in *Salvatore Satta giurista-scrittore*, a cura di Ugo Collu, Atti del Convegno internazionale di studi *Salvatore Satta giuristascrittore*, Nuoro, Teatro Eliseo, 6-9 aprile 1989, Comitato per la pubblica lettura «S. Satta», 1990, pp. 295-296.

[177] «È un episodio di grandissima suggestione, dove in un silenzio di parole e di sentimenti, i gesti essenziali, persino scarni, rallentati, tendono, quasi a contrasto, una trappola emotiva coinvolgente e focalizzano, in un gesto apparentemente casuale, il significato di una crisi ricondotta al nucleo originario […]. Sul tronco del tempo dell'in-

(essendo l'autore perfettamente consapevole della propria inadeguatezza).

Va segnalato che questa sorta di liturgia domestica − l'offerta del cibo per una partenza che diverrà lacerazione inemendabile – nel romanzo è sintomaticamente duplicata. Un altro triste viatico la madre aveva approntato per Peppino (compagno di giochi del piccolo Sebastiano nella stagione dell'infanzia) quando questi si accingeva a partire per la Grande guerra – dalla quale farà ritorno, se si escludono gli ultimi giorni di agonia, per essere accolto nel cimitero di Sa 'e Manca. Viatico è anche, nel linguaggio ecclesiastico, la comunione amministrata ai fedeli gravemente infermi, in un certo senso l'alimento spirituale per l'ultima catabasi, il viaggio senza ritorno nell'ultramondo. Sotto questo aspetto, i gesti legati ai preparativi, la cura a essi dedicata dalla madre, acquisiscono un valore narratologicamente profetico, una prolessi che anticipa il finale della triste vicenda di Peppino – e di tanti altri giovani sardi in quegli anni tragici: al fronte «lo volevano proprio per ammazzarlo» (p. 216).

Quel che premeva a Donna Vincenza − spiega la voce narrante − era dispensare amore, e questo accadeva nella piccola 'società stretta' nuorese, nella quale ciascuno viveva d'amor proprio per puro spirito di autoconservazione: invece «l'amore non è volontà, non è studio, non è quel che si dice genio, è intelligenza» (p. 49), la vera misura degli uomini, e «Donna Vincenza era intelligentissima, anche se sapeva appena leggere e scrivere, e perciò traboccava d'amore, senza saperlo» (*Ibidem*).

Può accadere tuttavia che l'amore si volga all'odio, o meglio ami il male del proprio nemico, anche in questo caso con una manifestazione rituale che ha valore simbolico e reclama l'oggettività di un contrappasso, concentrandosi in modo ossessivo su una 'creatura' di Don Sebastiano: Donna Vincenza riversa una pentola di lisciva sull'oleandro

fanzia a Nuoro si è innestato ed è cresciuto il tempo della giovinezza e della maturità in altri luoghi, con un'altra appartenenza», Giovanna Cerina, *Nuoro: mito e storia di un'identità*, in Eadem, *Deledda ed altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, Cagliari, CUEC, 1992, p. 148.

prediletto dal marito, così come la controparte aveva distrutto (venduto) il suo angolo di paradiso perduto, l'orto di Vugliè ereditato dal padre, che costituiva un'esclusiva ipotesi di felicità.

Mentre Don Sebastiano accumula una fortuna che deriva dal proprio lavoro notarile, e per mezzo della quale vorrebbe oltretutto condizionare la vita (nella forma di prospettive professionali) di quei figli maschi che avevano ridotto la moglie a un «ingombro», l'intelligenza di Donna Vincenza è anche opposizione al potere fondato sul denaro e sul prestigio sociale. Il viatico, il cibo dei defunti, è il segnale estremo che la Madre predispone con cura per avvertire un'ultima volta, per salvare i figli dalla morte che incombe, è il supremo gesto di ribellione, perché appunto atto d'amore, contro il Fato e contro il Padre[178].

La costruzione dei personaggi; la legge, il peccato e il giudizio

Fra i vari percorsi intertestuali che il testo suggerisce di portare alla luce, uno dei più fecondi è quello che conduce alla *Commedia* di Dante. In fondo, l'autore deve dar voce, entro lo spazio circoscritto dell'opera, alla moltitudine di anime che popolarono il «borgo estatico», ed è per suscitarle che veste i panni dell'*agens* e fa ritorno a Nuoro, dove si reca in visita al cimitero di Sa 'e Manca: «Sono stato, di nascosto, a visitare il cimitero di Nuoro. Sono arrivato di buon mattino, per non vedere e non essere veduto» (p. 92).

Conformandosi in un certo senso alla lezione dantesca, come già fece Edgar Lee Masters prima di lui in un contesto affatto differente,

[178] A proposito dell'esercizio del potere del Padre a detrimento del ruolo della Madre, annotava Muoni: «Donna Vincenza è la personalità condannata alla pena sacrificale. È il capro espiatorio sul quale si esercita la crudeltà mentale del capofamiglia: come tale, ella concorre alla realizzazione e compimento del fantasma sadico, che si attua nella complementarità del potere e della morte. Satta dimostra e celebra così letterariamente la sua teologia drammatica: potere e morte sono dunque i poli di riferimento: rispettivamente la Legge e la Natura, il Padre e la Madre», Leandro Muoni, *L'identità processata. Immagine e coscienza della cultura sarda nel* Giorno del Giudizio *di Salvatore Satta*, in *Salvatore Satta giuristascrittore*, cit., p. 132.

Satta preserva l'originalità di ogni singola figura che, emergendo dalla comunità cui appartiene indissolubilmente, si affaccia ora sulla pagina: di ciascuno esalta la vicenda individuale, lo sviluppo drammatico e irripetibile. Per questo ci vien presto detto che ogni anima nuorese si presenterà a Dio, nel giorno del giudizio, con ciò che ha di più intimo e che al contempo lo identifica agli occhi della stessa comunità − ciò che ne definisce in una parola l'essenza e la personalità: il soprannome.

Ogni figura combacia col suo destino particolare che si adempie (e consuma) nel racconto del *Giorno del giudizio*. C'è insomma quella capacità di organizzare la materia, strutturandola in quadri narrativi sintetici, che ci riporta a Dante, capace a sua volta di far scaturire da una manciata di versi l'epicentro di un'intera esistenza. Anche se poi viene meno la struttura etica della *Commedia* − la dinamica di un'epica cristiana scandita dalla discesa e poi dalla risalita − poiché nel romanzo viene illustrata una catabasi che non può approdare ad alcun tipo d'anabasi. Dopotutto, come postilla la voce narrante, tutti i personaggi implicati «sono insieme condannati o assolti» (p. 226).

La personale catabasi di Salvatore Satta è invece un addentrarsi negli spazi della memoria − alla scrittura appartiene la facoltà di distillare il ricordo perfetto che riconnette ogni personaggio a un avvenimento cruciale: Pietro Catte che si appende alla «grande quercia», l'omicidio di Nanneddu Titùle ossessionato dalla siccità, Boelle Zicheri, il farmacista, che in odio ai parenti lascia tutto all'ospedale, il «capolavoro» diplomatico di canonico Pirri. Oppure le anime del borgo estatico possono essere inquadrate a partire da un movimento ossessivo, quale il percorso tracciato ogni sera da maestro Ferdinando per accendere i lampioni a petrolio coi fiammiferi, la fuga di Gonaria che vorrebbe arrestare il tempo o il vagare instupidito di Fileddu, lo scemo del caffè Tettamanzi, sotto le finestre di Carolina. A volte è sufficiente una sola immagine fulminante: Maria Pisu seduta da sempre in mezzo al patio, dentro la ruota delle sue sottane orlate di rosso; Gigia la prostituta che serve nuda ai tavoli. Ma può bastare l'intensificazione di un solo gesto ripetuto o finale: maestro Manca che si tocca la vena sulla tempia; prete

Porcu che prega il Signore di prendersi l'arciprete. Sono gli stessi personaggi a cristallizzare i loro interlocutori (o competitori) in una sola espressione icastica: così Casizolu esclama, a proposito della morte del protettore di Fileddu, suo rivale, «Morto, morto quello che ti dava le giacche!» (p. 202).

Ad accomunare questa eterogenea teoria di personaggi è ovviamente Nuoro, in quanto costituiva

> la realtà morale, il luogo e il giorno del giudizio: la coscienza che si è fissata nelle pietre e nelle persone. Tutto il male e il bene che fai lo fai per Nuoro. Dovunque tu vada Nuoro ti insegue, s'apposta come un brigante all'angolo della strada, o come un esattore che vuole le sue gabelle. (pp. 234-235)

C'è chi prova a spezzare il legame e, insieme al cordone che lo tiene vincolato al borgo, il disegno circolare della propria esistenza. Esemplare il caso di Pietro Catte, uno degli storici avventori del caffè Tettamanzi, già immortalato mentre con «l'occhio bovino […] fissava il bicchiere colmo sul tavolo» (p. 199), il quale, dopo aver ereditato dalla zia Mariantonia una modesta fortuna, prova a rilanciare, illuso di trovare «pane migliore di quello di grano» (p. 238): fugge da Nuoro in direzione di Milano, in uno di quei rarissimi casi in cui la narrazione apra, per il tempo di un inciso, discrepanti scenari continentali. Come già accaduto a molti suoi omologhi letterari – poveracci che pensano di mutare status dall'oggi al domani, ciascuno impegnato a inseguire il proprio Campo dei Miracoli – Pietro Catte fallisce nell'impresa: qui e altrove, la caduta può implicare la morte. Nel corso del suo viaggio verso Milano, Pietro Catte incontra, come un Pinocchio pingue di zecchini d'oro, il Gatto e la Volpe nelle vesti rispettabilissime di uomini d'affari: truffato e con le tasche vuote fa ritorno a Nuoro dove offre, come rito espiatorio, la propria vita appesa alla cinghia dei pantaloni. In una delle pagine più popolari del romanzo, a celebrare il sacrificio è il «diavolo in persona», il quale risale dal cuore dell'inferno fino all'ingresso del Corso per guidare, come nel giorno del giudizio, una

fantasmagorica processione all'interno della quale non è possibile discriminare fra i vivi e i morti:

> L'abito nero lo chiudeva come in un sacco, i pantaloni si reggevano stretti da una cinghia al primo buco. Come un automa si mise in corteo, e subito si formò uno spazio tra lui e gli altri che lo precedevano e lo seguivano, così che apparve quello che era, il re della festa. Il diavolo infatti aveva buttato all'aria il flauto, e camminando si era ficcato due dita in bocca di traverso, come i pastori sardi, lanciando fischi acutissimi. Allora era accorso dalla corriera un gregge senza numero, che non si sa come potesse contenerlo. Il primo fu Boelle, il morto più recente, che guardava la scena beffardo. Lo seguiva Fileddu, sempre fedele, con la giacca che gli penzolava dalle spalle scheletrite. Tutto il cimitero pareva essersi svuotato per seguire la processione. Zia Mariantonia si trascinava sulle gambe, e avrebbe voluto svoltare per rivedere la sua casetta, ma non era possibile. C'era Dirripezza, c'era Baliodda, c'erano anche scheletri importanti, che si distinguevano dall'andatura solenne. Ma non erano solo morti: c'erano tutti i bettolieri di Nuoro, con la corte dei bevitori dai visi paonazzi, c'erano i giocatori di tresette, e c'era sempre imponente Bartolino. Ultimo veniva Don Sebastiano, che spargeva grano sul lastricato del Corso, e il grano subito cresceva e faceva la spiga. (pp. 236-237)

La visita al cimitero di Sa 'e Manca, dunque, chiama in causa l'ansia di liberazione di Pietro Catte e di tutti gli altri personaggi coinvolti nella processione infernale: tutti loro vorrebbero sgravarsi del peso d'essere stati vivi. Nei suoi *Studi su Dante* scriveva Auerbach come nei regni ultramondani danteschi gli avvenimenti, l'intero corso mondano svolto da quelle anime, si dispiegassero lungo una stessa prospettiva temporale: per i morti della *Commedia* non sarebbe più accaduto nulla fino al giorno del giudizio (il che poi non è del tutto vero, o meglio: per le anime non accade più nulla se non appunto l'inaspettata visita del pellegrino vivente). Così anche nel romanzo di Satta: già il corteo funebre che accompagna Pietro Catte al suicidio prefigura, mischiando

i vivi ai morti, il giudizio universale; quando poi il narratore si volge un'ultima volta verso il cimitero di Sa 'e Manca per suscitare le anime nuoresi s'intende che tutte quelle esistenze si offrono sincronicamente: la cronologia degli eventi è cancellata anche al cospetto dei più clamorosi accadimenti della Storia.

Da quell'orizzonte temporale l'autore è chiamato a selezionare ciò che è degno di nota: occorre tralasciare qualcosa, ma ciò che viene filtrato dalla memoria rifluisce nella scrittura solo una volta che l'esistenza, effimera prefigurazione, ha trovato nella morte realtà e adempimento − in una significativa consonanza col destino di Salvatore Satta, personaggio invischiato nell'opera e al contempo autore di un libro postumo.

Se virtualmente quello della memoria è dunque un tempo circolare, mitico in un certo senso poiché fitto di varianti, il tempo della scrittura è invece una catabasi senza ritorno: muove in profondità e deve necessariamente discriminare. L'autore è tuttavia coinvolto, in quanto personaggio, sullo stesso piano delle figure cui dà vita: è il bambino che, una volta cresciuto, rifiuta il viatico della madre − e ora che si accinge a quest'opera di ineludibile giudizio, che è la scrittura, si approssima al vecchio cimitero con il passo impalpabile di chi ha accanto la morte.

Non si tratta dunque del percorso verso la salvezza tracciato dal pellegrino Dante, di un uomo estraneo al Regno dei morti che procede verso la piena formazione spirituale, e allo stesso tempo vive rispetto agli interlocutori, il cui profilo è scolpito per l'eternità, da solo nell'incertezza: Satta suggella nella pagina anche il circuito della propria esistenza. E soprattutto viene meno, nel romanzo, la distinzione tra dannati e beati, non c'è la spiaggia di Caronte e neppure quella di Catone, non c'è salvezza né redenzione: gli abitanti del «nido di corvi» saranno tutti assieme «assolti o condannati», e con essi il loro «ridicolo Dio». E, come accennavo, manca ovviamente la sublimazione di una catabasi che si dispieghi verso l'anabasi, il saldo punto d'approdo dell'eroe cristiano che, dopo aver titubato, può finalmente aspirare a una palinge-

nesi, a un rinnovamento del mondo. Viaggia verso la morte, Salvatore Satta: finito l'esilio e fatto ritorno a Nuoro, incontra i suoi morti e tra i dannati nuoresi ritrova se stesso ragazzino.

Mentre coglie, direi leopardianamente, la contraddizione tra l'infinitezza del non esistente e la precarietà dell'esistente (nulla appare più inconcepibile del finito che condiziona l'infinito: «la nascita e la morte sono i due momenti in cui l'infinito diventa finito; e il finito è il solo modo di essere dell'infinito», p. 158), Satta mantiene attivo il senso cristiano del peccato originale, o meglio non fa altro che constatare come esso condizioni la capacità dei nuoresi di rapportarsi alla vita, o all'azione, e tuttavia nega la possibilità della redenzione. Tutto ciò che queste anime possono chiedere all'autore è la seconda morte: deporre il «fardello» d'essere stati, una specie di fiume Lete che annichilisca la memoria nel male come nel bene. La scrittura di Salvatore Satta, il suo peculiare umorismo, ha il potere di imporsi sulla loro gravità – ma soprattutto essa assume una funzione salvifica per il fatto stesso che discrimina e finalmente libera quelle anime (e lo stesso autore) dal circolo vizioso della memoria.

Un percorso adombrato nella premessa al romanzo che è il breve scritto intitolato *Spirito religioso dei sardi* (1951), dove veniva annotato: «Noi siamo forse l'ultima gente che ancora senta il peccato originale come un proprio, individuale peccato, che nessuna redenzione riuscirà mai a cancellare». Già si manifestava l'urgenza del giudizio, testimoniato dall'ingombrante Tribunale che fin da allora, come più tardi nel romanzo, era associato al Tempio. Entrambe le istituzioni erano intrinsecamente connesse nella percezione della legge e del peccato:

> Tutti i nuoresi, e perciò in simbolo tutti i Sardi, passano per quella chiesa, sotto il segno del peccato. Non ritornano più, perché morti se li prende una più sbrigativa chiesetta, nei pressi del cimitero […] ma dopo un lungo giro, il lungo e vario giro della vita di ciascuno, passano per quell'altra porta [quella del Tribunale], ancora sotto il segno del peccato […] non solo finiscono, ma anche cominciano in Tribunale: perché Chiesa e Tribunale […] non

> sono due cose, ma una sola, la sede umile e solenne nella quale ognuno di noi riceve l'investitura della legge, che, come una sacra unzione, o come un marchio rovente, si porta appresso tutta la vita. Legge umana e divina ad un tempo, se pure questa tardiva distinzione ha qualche senso per noi[179].

Tutti i nuoresi hanno edificato la propria esistenza sopra il giudizio: come Satta ebbe modo di scrivere nel *Mistero del processo*, nel giorno del giudizio

> verrà Uno, non per punire, non per premiare, ma per giudicare […]. Punire può chiunque, perché il punire non è che azione, brutale azione. Punisce Minosse, avvinghiando la coda: ma il giudizio, quando l'anima si presenta di fronte a lui, è già compiuto, in una sfera nella quale egli, demonio, non può penetrare[180].

Nelle carte concernenti la sua attività professionale, Salvatore Satta aveva spiegato in effetti come il vero innocente non sia l'imputato che venga assolto, bensì chi attraversa la vita senza essere giudicato: la sola vera pena è passare per il giudizio. Ebbene, le anime nuoresi riconoscono nel giorno del giudizio il momento tanto atteso, e temuto da sempre, in cui può arrestarsi il loro moto convulso. «Dio ridicolo» è Satta perché, mentre li suscita e perfino li eterna, incarnandoli nella scrittura, pone fine al loro movimento, al circolo che imprigionava la loro esistenza. La scrittura li libera dal peccato e dalla legge, è il giudizio che finalmente si compie.

[A.C.]

[179] Salvatore Satta, *Soliloqui e colloqui di un giurista*, CEDAM, Padova, 1968, p. 538.
[180] *Ivi*, p. 11.

§ 11.

Giuseppe Dessì

Il disertore

Nasce a Cagliari il 7 agosto del 1909 da Maria Cristina Pinna e da Francesco Dessì Fulgheri, entrambi di Villacidro e provenienti da importanti famiglie di possidenti terrieri.

Il padre, Francesco, era un ufficiale dell'esercito italiano costretto per lavoro a lunghe e continue trasferte nella penisola, talvolta con il figlio al seguito.

Tanti precoci spostamenti dalla casa di Villacidro e le frequenti assenze del padre – in particolare in coincidenza con il suo impegno nella Grande guerra, tra il 1915 e il 1918, cioè nella fase dell'infanzia e della preadolescenza del figlio – ebbero un forte impatto sulla formazione di Giuseppe, che si dimostra tanto irrequieto e insofferente per la disciplina scolastica da spingere i familiari ad affidarlo prima a insegnanti privati, poi a un collegio religioso del capoluogo per consentigli di frequentare un istituto industriale.

È nel pieno dell'adolescenza quando capita un evento cruciale che cambierà il suo atteggiamento nei confronti del sistema dell'istruzione e avrà non poche conseguenze nella sua produzione letteraria: scopre «in un vecchio armadio a muro i resti della biblioteca di un prozio, avvocato e pubblicista considerato un 'giacobino', […] morto mezzo secolo prima ucciso da un cavallo imbizzarrito»[181]. Da quel momento si dedica voracemente e disordinatamente alle letture filosofiche più

[181] *Il mio incontro con l'*Orlando furioso, in «La Rassegna della Letteratura italiana», gennaio-agosto 1975.

eterogenee: dal *Discorso sul metodo* di Cartesio, all'*Origine dell'uomo* di Darwin; dal *Corso di filosofia positivista* di Comte, alle *Conversazioni sulla pluralità dei mondi* di Fontenelle. Ma i testi che lo colpirono maggiormente – e anzi lo «sconvolsero», secondo quanto afferma egli stesso – furono la *Monadologia* di Leibniz e l'*Ethica* di Spinoza. Fu il padre a evitargli il naufragio intellettuale nella filosofia, suggerendogli la lettura della poesia classica – e in particolare dell'*Orlando furioso* – e convincendolo a frequentare un corso di studi regolare e compatibile con la sua passione umanistica.

Poco meno che ventenne supera gli esami del ginnasio e si iscrive al Liceo classico Dettori di Cagliari dove incontra due persone che sapranno ben consigliarlo e indirizzarlo: Delio Cantimori, professore di Storia e Filosofia, e Claudio Varese, suo coetaneo, ma già normalista e dottissimo assistente di Attilio Momigliano. Nel 1931 consegue la maturità e si iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia della Statale di Pisa per stare accanto ai suoi amici più cari e nel 1936 discute la sua tesi su Alessandro Manzoni con Luigi Russo.

Durante questi anni pisani entra in contatto con altri intellettuali di grande rilievo, pubblica i suoi primi racconti e inizia a collaborare con le riviste, tra le quali – per l'importanza che riveste per Dessì – bisogna ricordare il periodico bolognese «L'Orto».

Il vero esordio va registrato però nel 1939 – lo stesso anno in cui sposa la ferrarese Lina Baraldi – quando escono *La sposa in città*, prima raccolta di racconti, per Guanda e, per Le Monnier, il primo romanzo, *San Silvano*, quest'ultimo recensito con entusiasmo (tra gli altri) da Gianfranco Contini che individua per primo le molte tracce proustiane disseminate nel libro.

Da allora la talentuosa penna di Giuseppe Dessì – che nel 1940 viene nominato Provveditore agli studi dal Ministro Bottai – si è esercitata nei campi più disparati, firmando opere destinate all'esecuzione in teatro (*Racconti drammatici*, 1959 e *Eleonora d'Arborea*, 1964), raccolte di racconti (*Racconti vecchi e nuovi*, 1945; *Isola dell'angelo e altri racconti*, 1957; *Lei era l'acqua*, 1966), saggi (*Narratori di Sardegna*, in collaborazione con

Nicola Tanda, 1961; *Scoperta della Sardegna*, 1966), romanzi (*Michele Boschino*, 1942; *I passeri*, 1955; *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, 1959; *Il disertore*, 1961). Nel dicembre del 1964 viene colpito da una trombosi cerebrale che complica non poco la sua vita, ma non tanto da impedirgli di dedicarsi alla scrittura e, in particolare, al completamento del suo romanzo storico più noto e apprezzato, *Paese d'ombre* (1972) – per il quale ebbe il Premio Strega. Nell'aprile del medesimo anno sposa Luisa Babini, la donna accanto alla quale vive sino alla morte, il 6 luglio 1977 a Roma[182].

La narrativa di Dessì come discrimine fra il primo e il secondo Novecento

Come ebbe a scrivere Giovanni Pirodda, in un memorabile saggio dedicato alla complessità dell'opera dello scrittore villacidrese,

> Si potrebbero dire molte cose sulla rappresentazione che Dessì ci dà della Sardegna, sulla sua rispondenza a dati reali, o sulla sua trasformazione in mito. Ma, coerentemente con l'indicazione sul carattere necessariamente relativo e provvisorio del rapporto dell'uomo con la realtà, acquisito stabilmente dalla cultura moderna, sull'importanza della molteplicità dei punti di vista, e della loro capacità di dialogare, di confrontarsi tra loro, in un processo di approssimazione che non potrà mai essere definitivo, credo che la lezione più significativa che da essa ci viene è quella di suggerirci un atteggiamento più aperto e duttile nei confronti di qualsiasi rappresentazione di essa.
> Se dunque anche della Sardegna di Dessì non potremo dire: 'questa è la vera Sardegna', è certo che il suo modo nuovo di rappresentarla ha aperto punti di vista originali e produttivi, ha creato o è capace di creare nei lettori atteggiamenti nuovi, più duttili e problematici, nei confronti dell'oggetto delle sue rappresentazioni[183].

[182] È stata proprio Luisa Babini a donare all'Archivio 'Alessandro Bonsanti' numerosi e preziosi documenti appartenuti a Giuseppe Dessì.
[183] Giovanni Pirodda, *Tensione dialogica come conoscenza in Dessì*, in Id., *Specchiate sem-*

È opinione diffusa, nell'ambito della critica specializzata, che la modernità dell'autore derivi dall'orizzonte europeo dei suoi riferimenti culturali – cui in parte si è fatto cenno – i quali, a loro volta, hanno sollecitato in Dessì uno studio progressivamente volto a perfezionare quelle tecniche narrative che sono funzionali non tanto a dare una rappresentazione oggettiva e quindi immodificabile della realtà, quanto a pianificare «un processo di approssimazione che non potrà mai essere definitivo». La riflessione di Pirodda si focalizzava in particolar modo sul romanzo più noto e per certi versi popolare di Dessì (anche in virtù del premio Strega), ovvero *Paese d'ombre*:

> Il narratore di *Paese d'ombre*, contrariamente a quanto può apparire a una prima impressione, non è un narratore onnisciente. Se consideriamo più da vicino i procedimenti narrativi del romanzo si osserva facilmente che la narrazione è svolta assumendo il punto di vista dei personaggi, con una presenza prevalente, com'è ovvio, del punto di vista del protagonista[184], ma con un variare continuo della prospettiva, dell'angolazione da cui è compiuta la selezione degli elementi narrativi. Procedimento questo che porta a dei risultati di rappresentazione assai mossi e complessi.
>
> Non che non sia presente e in vario modo si affacci nell'organizzazione testuale una figura di narratore. Ma esso, oltre che ordinare complessivamente la materia, configurando quello che nella moderna analisi del racconto viene chiamato 'autore implicito', compie prevalentemente l'operazione descritta da Auerbach a proposito di Flaubert, quando della *Madame Bovary* vien detto che il narratore «porta a maturazione linguistica il materiale che il personaggio gli offre, e gli dà la sua piena espressione soggettiva»[185].

bianze. Studi di letteratura sarda, La biblioteca di Medea, Cagliari, UNICApress, 2022, p. 250.

[184] Angelo Uras – di cui il romanzo segue l'intera parabola esistenziale – già 'allievo' di un pericoloso rivoluzionario anticonformista, quando diventa sindaco di Norbio impronta la sua azione politica a un ideale di progresso civile ed equità sociale.

[185] *Ivi*, p. 245.

Il romanzo non solo è privo di una struttura uniforme, ripartito com'è nelle sue cinque parti, disuguali per estensione e scandite da significative cesure temporali, ma contempla pure l'anomalia di una diversione che spezza la continuità narrativa incardinata sulle vicende del borgo di Norbio/Villacidro: un lungo inciso che, espandendosi nella quarta parte, consente al lettore di ripercorrere la serie di tragici eventi con i quali si apre la Storia del primo Novecento, ovvero gli scioperi che mobilitarono i minatori di Buggerru e la loro feroce repressione nel 1904. L'autore dà conto della condizione di sfruttamento che vessava i lavoratori delle miniere del Sulcis[186], ma soprattutto riesce a far immergere il lettore (il narratore pare muoversi come il documentarista che si trovasse in mezzo alla folla con la telecamera in mano, col rischio d'essere travolto) nei concitati istanti che precedono l'eccidio:

> Dal fondo della piazza volò un sasso che passò sopra la folla e finì contro i vetri della falegnameria. Fu l'inizio di un crescendo. I sassi ormai cadevano fitti quando, nel panico di un istante che sarebbe difficile scomporre nella sua fulminea successione cronologica, qualcuno, rimasto sempre sconosciuto, diede un ordine secco ed energico che i soldati eseguirono automaticamente. Come un solo uomo si fermarono, puntarono a terra il calcio dei fucili, inastarono la baionetta; poi con gesto rapido, sicuro, fecero scorrere il carrello di caricamento, misero la pallottola in canna. Non tutti lasciarono partire il colpo, ma molti lo fecero e furono soddisfatti del loro gesto[187].

L'insieme dell'articolazione testuale, organizzato nella logica d'una coerente alternanza dei punti di vista, contamina sapientemente i modi della rappresentazione – e oscilla dunque fra il resoconto neutro e il dialogo diretto, fra i moti interiori assimilabili al flusso di coscienza

[186] Vittime degli interessi speculativi dei proprietari, con la complicità del governo centrale.
[187] Giuseppe Dessì, *Paese d'ombre*, prefazione di Sandro Maxia, Nuoro, Ilisso, 1998, pp. 326-327.

e il pulviscolo di frammenti che mettono in gioco una coralità comunitaria non esente da contraddizioni:

> Anche quando l'informazione narrativa assume il carattere di un resoconto storico apparentemente superiore alla consapevolezza dell'ambiente, tale da far pensare a un narratore assai vicino a quello autorevole e onnisciente della narrativa ottocentesca, anche allora è presente nel testo il riferimento a un punto di vista, a un personaggio o a più personaggi che sono portatori di quelle informazioni[188].

La rinuncia all'ingombrante presenza di un narratore onnisciente, tuttavia, non implica una scelta (che sarebbe a sua volta conservativa) volta a riesumare il romanzo di stampo naturalista o verista, poiché la cultura novecentesca di Dessì

> non gli consente questa fiducia nella riproduzione del reale, e un complesso di tratti del romanzo ci conferma che la tensione conoscitiva di Dessì verso una realtà antropologica e storica è consapevolmente impostata come processo, come esigenza, come approssimazione, e non come possibilità di resa documentaria di esso.
> Lo stesso titolo allude al carattere di evocazione di ombre, e dalle ombre, che viene compiuto dall'atto narrativo, con un vivo sentimento della precarietà e relatività della conoscenza storica; evocazione animata e condizionata dalla coscienza delle possibilità e dei limiti della creatività della mente umana[189].

L'approfondimento: Il disertore

Pubblicato per la prima volta nell'autunno del 1958 su «Botteghe Oscure»[190], *Il disertore* esce in volume per i tipi di Feltrinelli nel 1961, lo

[188] Giovanni Pirodda, *Tensione dialogica come conoscenza in Dessì*, cit., p. 247.
[189] *Ivi*, pp. 248-249.
[190] Giuseppe Dessì, *Il disertore*, in «Botteghe Oscure», Quaderno XXII, II semestre 1958, pp. 397-453.

stesso anno in cui Giuseppe Dessì, con lo sceneggiato *La trincea*, inaugura il secondo canale televisivo della Rai. Entrambe le opere sono ambientate al tempo della Grande guerra, un evento storico che investì l'intera giovinezza dell'autore, figlio di un protagonista di numerose battaglie, compresa quella narrata nella *Trincea*: il generale Francesco Dessì Fulgheri (1870-1945).

L'apertura del romanzo prospetta un nodo strutturale dell'intreccio, ovvero l'eccezionale percezione del tempo e della Storia di Mariangela Eca, a partire dal momento in cui perde i due figli a causa del conflitto mondiale. Una percezione del tempo e della Storia che risulta atipica rispetto alla rappresentazione ufficiale e a quella di ogni altro abitante di Cuadu:

> I suoi due ragazzi erano morti da più di quattro anni, ma per lei era come se quel tempo non fosse passato.
> Per tutti gli altri, a Cuadu, compresi coloro che avevano perduto un figlio, un nipote o il marito, la fine della guerra era già lontana: tanti e così profondi erano stati i mutamenti che anche in quella piccola città la guerra e il dopoguerra avevano portato. Mariangela no. Lei non si era accorta e non si accorgeva di ciò che avveniva nel mondo circostante, anzi le pareva che tutto fosse rimasto come quando i suoi figli si facevano uomini pascolando i loro branchi di capre nel bosco di Baddimanna e lavoravano il formaggio e la ricotta nel vecchio ovile.
> Cuadu, il mondo intero, fin dove lei poteva arrivare a immaginarselo, era sempre come quando loro due l'avevano lasciata a piangerli […] Da allora tutto, per lei, tutto aveva cessato di avere importanza, all'infuori del ricordo[191]. (p. 45)

La vicenda del *Disertore* è disseminata di riferimenti a episodi storici di particolare rilevanza per l'Isola intera[192] e perciò pare davvero

[191] Tutte le citazioni sono tratte da Giuseppe Dessì, *Il disertore*, Nuoro, Ilisso, 1997. Da ora in avanti verrà fornita esclusivamente l'indicazione della pagina.
[192] «il contesto storico-politico che fa da sfondo al romanzo, così com'e descritto a partire dal capitolo IX – le rivendicazioni dei minatori dell'Iglesiente al grido di *Bandiera rossa*, la formazione in Sardegna dei primi Fasci di combattimento, la crescente attività

che in questa fase della scrittura di Dessì, come ha notato Michele Tondo, «la memoria mitica che prevale nelle prime opere» progressivamente si arricchisca e si articoli «in una dimensione storica sempre più concreta e determinata, in una continua tensione a equilibrare le due spinte, l'introspezione e la storia»[193]. L'incipit è infatti incentrato sul rapporto che lega la Grande guerra con le vicende individuali, sulle ricadute dei fatti storici e perciò insiste sulla specialissima interpretazione e reazione di Mariangela Eca. Alcune tappe della storia della Sardegna, come l'Editto delle chiudende, le rivendicazioni sindacali del mondo minerario, la nascita dello squadrismo, vengono presentate al lettore come ferite inferte dai centri del potere – quelli che pianificano il futuro e che controllano la rappresentazione ufficiale dei fatti – alle periferie e ai personaggi che subiscono ogni evento spesso senza comprenderne le ragioni. Sappiamo che lo scrittore si era dedicato a un minuzioso studio delle fasi più traumatiche del passato della Sardegna, anche in funzione dei suoi racconti, dei suoi romanzi, dei suoi saggi.

> La conoscenza della situazione agricola, l'analisi dei fatti che portarono ad abolire la proprietà comunitaria della terra, l'interesse per la politica sabauda nell'isola alla fine dell'Ottocento entrarono come punti diversi, ma talvolta continui, ossessivi nel discorso dell'*Introduzione* [alla *Scoperta della Sardegna*, 1965] per costruire anche, in qualche modo, il palinsesto preparatorio degli ultimi romanzi (*Paese d'ombre*, *La scelta*) che volevano muovere la storia completa di un paese, di una famiglia, di un personaggio (come dire, fuor di metafora, la storia di Villacidro, della famiglia Pinna-Fulgheri e dell'autore) nel quadro storico e sociale documentato, credibile della Sardegna tra Ottocento e Novecento[194].

separatista (siamo nel 1922) – era stato tratteggiato da Dessì nel *Frustino*, un racconto in forma di saggio (dove fatti storici si mescolano a ricordi familiari) pubblicato anch'esso sul «Ponte» (ottobre 1952)», Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera*, Firenze University Press, 2014, p. 119, con riferimento a Sandro Maxia, *Prefazione*, in Giuseppe Dessì, *Il disertore*, cit.

[193] Michele Tondo, *La Sardegna di Dessì dal mito alla storia*, in Atti del Convegno Letterario su 'La poetica di Giuseppe Dessì e il mito Sardegna', Cagliari, 1986, p. 258.

[194] Anna Dolfi, *Note e commento alla* Scoperta della Sardegna, in Giuseppe Dessì, *Un*

È per queste ragioni che il narratore di questo sesto romanzo è attento a mostrare l'articolazione delle posizioni di ogni segmento della società e, quando si cimenta nella descrizione del Circolo 'Regina Margherita', dove si riunisce la classe dirigente di Cuadu, descrive con incisive annotazioni i diversi orientamenti che animano il dibattito, i diversi interessi politici ed economici che contrappongono l'aristocrazia terriera, alla quale appartiene Roberto Manca di Tharros, al ceto imprenditoriale, rappresentato da Alessandro Comina. È nel circolo che si decidono «le più importanti questioni cittadine» e si orientano anche le decisioni del Consiglio comunale (p. 67). Ed è nel circolo che si decide che Edmondo Escano, «figlio di povera gente», cooptato dai *printzipales*, sarà sindaco.

La variabilità degli effetti della Prima guerra mondiale su Cuadu, la «cittadina sperduta ai piedi del monte Linas» in cui è ambientato il romanzo, anzi su ciascun segmento di quella comunità e sui personaggi, risulta evidente nel momento in cui si accende lo scontro tra i minatori e i fascisti. È a questo punto che il narratore racconta la crescente tensione che contrapponeva i giovani minatori, guidati da Baldovino Curreli, ai soci del circolo. Questi ultimi avvertono il pericolo delle idee socialiste ostentate dagli avversari con le loro fusciacche e il garofano rosso all'occhiello, impegnati a cantare l'*Inno dei lavoratori* e *Bandiera rossa*. Sarà un crescendo di tafferugli e risse che culminerà nella fondazione del Fascio di combattimento da parte di Roberto Manca e con l'uccisione di Baldovino Curreli e del «vecchio socialista Felice Denise», perpetrata dai fascisti di Cuadu con il concorso di quelli di Iglesias.

> Ma questo avvenne più tardi, al tempo della marcia su Roma. Anzi proprio lo stesso giorno della famosa marcia. Sicché poi non si sapeva mai di quale marcia stessero parlando, se di quella su Roma, oppure di quell'altra, che costò la vita a Baldovino Curreli e al vecchio socialista Felice Denise. (p. 73)

pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna, a cura di Ead., Cagliari, Edizioni della Torre, 2006, pp. 203-204.

I due eventi, uno oggettivamente più importante e decisivo per la storia europea e l'altro apparentemente minimo e periferico, si confondono nella coscienza degli abitanti del paese e – coincidendo cronologicamente alla data del 28 ottobre 1922 – assumono quasi la medesima caratura.

È inoltre nella fase di innesco delle prime frizioni che si registra l'allineamento etico-politico di Alessandro Comina – l'opulento e potente imprenditore indipendentista che sino ad allora aveva espresso disprezzo per le retoriche belliciste – alle proposte del suo antagonista, Roberto Manca:

> Era inutile parlare di separatismo e di commercio con la Francia e con la Spagna, se nemmeno a Cuadu, una cittadina sperduta ai piedi del monte Linas, si poteva vivere in pace. Il commendator Comina, pensando a ciò che stava succedendo nel Continente, si era sentito un freddo nella schiena, e si era di nuovo sentito solidale con i confratelli, con i magnati del Nord, che non erano rimasti, vivaddio!, con le mani in mano. Come lui la pensavano tutti quelli che, anche a Cuadu, avevano qualcosa da difendere. Così i signori si erano stretti attorno ad altri simboli, ad altre bandiere […]. (p. 74)

Il pragmatismo e l'interesse patrimoniale, che in altra fase lo avevano persuaso ad abbracciare la causa separatista, in queste altre circostanze lo portano a tollerare di «vedersi davanti le dannunziane teste di morto, le camicie nere, i fez, i pugnali e le bombe a mano», proprio quei simboli che «sino a poco tempo prima lo facevano uscire dai gangheri».

Ma nonostante l'insistenza prima sulle retoriche della guerra e poi sugli eloquenti apparati simbolici che distinguono una fazione e l'altra, il centro del romanzo è un personaggio che oppone il silenzio alla parola insidiosa e ingannevole, che sceglie di sottrarsi dalla vita comunitaria, rifiuta il presente e perciò si rifugia nel ricordo. La sua postura antiretorica è cristallina e rappresenta uno dei punti di forza di quest'opera:

> una volta che il sindaco di Cuadu, in occasione di una di queste pubbliche celebrazioni, stava esaltando con eloquenza il sentimento sublime che aveva spinto tante madri a offrire alla Patria i loro figli, Mariangela, che si trovava in prima fila, come madre di due caduti, con le due croci di guerra che le avevano appuntato sullo scialle nero, aveva pronunciato a voce alta una parola che lasciò il primo cittadino letteralmente paralizzato. La parola era stata udita chiaramente da tutti quelli che le stavano vicino, ma nessuno tuttavia ebbe la certezza che fosse stata lei a pronunciarla. (p. 47)

Una sola parola in questo specifico episodio e quasi nessun'altra nell'intero romanzo. Tutto ciò che sappiamo di lei, a lettura compiuta, ci viene riportata dal narratore o dal punto di vista di Prete Coi.

> Dimostrava più anni di quelli che aveva, così piccola e secca, i radi capelli pepe-sale, divisi in mezzo alla testa, coperti dal fazzoletto verdastro che un tempo era stato nero; e quell'odore di fumo, di capanna piena di fumo, e di vecchio silenzio. (p. 65)

E don Pietro, il viceparroco «al quale da una ventina d'anni ormai [Mariangela] sbrigava le faccende domestiche», è davvero «una delle grandi invenzioni del romanzo»[195]: un personaggio che potremmo definire come eteronomo, dal momento che ha il compito principale di far emergere in tutta la sua potenza la figura della madre del disertore, se non fosse che nell'economia del racconto egli agisce in piena autonomia, con un profilo netto e credibile in seno alla comunità di Cuadu e nel contesto specifico della chiesa, rappresentando un segmento ben definito del clero secolare e un'inconfondibile personalità. Egli è in grado di capire e di descrivere Mariangela nonostante il suo mutismo perché «per lunga pratica […] era avvezzo a leggere nei pensieri degli altri: i pensieri più semplici, che non trovavano la via delle parole» (p. 62).

> Aveva sempre letto anche in quelli di Mariangela. Qualche volta li aveva capiti un po' in ritardo a causa di quella sua impassi-

[195] Sandro Maxia, *Prefazione*, cit., p. 14.

> bilità: ma ci leggeva, comunque. Li ritrovava, li scopriva dopo che vivevano già da qualche tempo in quel silenzio ben noto. Anche ora c'era qualcosa che non afferrava, qualcosa che non gli era chiaro. Nel pensiero costante dei figli c'era qualcosa che non gli riusciva di penetrare, come un silenzio nel silenzio. (p. 62)

È a lui, inoltre, in qualità di sacerdote, che toccherà raccogliere la tremenda confessione *in articulo mortis* di Saverio – il figlio disertore che la madre tiene nascosto per cinque giorni nelle campagne – e covare il tormento rispetto alla legge civile. Perché in prospettiva morale e deontologica, la decisione di non denunciarlo è immediata e precede persino la conoscenza della colpa più grave del giovane, ovvero quella di aver ucciso il suo capitano prima di darsi alla macchia:

> Anticipando i fatti e prevenendo le parole secondo la sua abitudine professionale, don Pietro aveva pensato al genere di aiuto di cui il soldato aveva bisogno. Ci voleva un medico, ci volevano medicine, ma soprattutto bisognava, per il momento almeno, non ossessionarlo con l'idea del processo a cui non poteva sottrarsi, della condanna, e di tutto ciò che sarebbe potuto seguire, non esclusa la fucilazione. In un attimo, don Pietro ebbe la percezione di tutte queste cose insieme e decise che, a tutti i costi, lo avrebbe curato e allo stesso tempo lo avrebbe tenuto nascosto e protetto. Decise questo nel suo animo, non senza un impeto di ribellione che in seguito gli dette molto da meditare; ma fu contento di averlo deciso allora, prima di sapere il seguito della storia. Decise di nascondere e proteggere il disertore anche con proprio rischio, rischiando ciò che c'era da rischiare compiendo un simile atto. (p. 93)

Il comportamento di don Pietro in questa circostanza è perfettamente coerente con il profilo che emerge dal confronto con l'altro esponente del mondo della chiesa, l'arciprete, monsignor Tarcisio Pau. Anche in questo caso – come in quello di Alessandro Comina e Roberto Manca – Dessì sceglie di mostrare l'articolazione di un segmento importante della società del tempo attraverso due personaggi decisamente diversi e in competizione sul piano dei valori: prete Coi, come

abbiamo osservato, è un uomo vicino alle classi popolari, è «anziano e privo di ambizioni, rude, sarcastico, noncurante delle apparenze», cacciatore; monsignor Pau è, invece, più vicino alle classi dominanti, è giovane e ha un «carattere focoso e irruento», è laureato in teologia e in legge e gode grande prestigio per essere stato cappellano di un generale di corpo d'armata (p. 54). C'è un episodio nel quale l'antagonismo e la differenza anche fisica tra i due risaltano con effetti comici:

> [Monsignor Tarcisio Pau] era in sacrestia e si stava vestendo per la messa aiutato dal diacono seminarista e dai chierichetti. Don Pietro rimase là sull'uscio, col cappello in mano. L'arciprete aveva un cattivo carattere, ma stupido non era. – Non fino a questo punto! Pensò don Pietro posando sull'armadio, al solito posto, il cappello. Questa storia di mettere il cappello sull'armadio, l'arciprete non la poteva soffrire. A lui, piccolo e pletorico, sembrava un'ostentazione di superiorità da parte del prete alto e magro. Don Pietro invece lo faceva perché lo aveva sempre fatto e perché quello, per lui, era il posto più comodo. (pp. 54-55)

In questa scena non solo si confermano il disinteresse del viceparroco e l'indole competitiva dell'arciprete, ma si stabilisce una complicità tra il narratore e il lettore circa il valore dell'uno e dell'altro: il primo è agile, il secondo è «piccolo e pletorico» sia fisicamente che moralmente.

Don Pietro è implicato direttamente e indirettamente anche nella scelta di Mariangela che muove l'intera narrazione, quella di sostenere la costruzione del monumento ai caduti.

La donna, sua vicina di casa, da molti anni lavorava nella casa del sacerdote a titolo gratuito. Lo faceva per ringraziarlo di aver liberato suo figlio dai vermi, semplicemente recitando «certi versetti magici». Perciò prete Coi versava ogni mese un compenso di cinque lire in un libretto postale, nel quale si erano ormai accumulate ben ottocentotrentacinque lire.

A quattro anni dalla fine della guerra, tutta la popolazione di Cuadu è coinvolta nella raccolta di fondi per la costruzione di un monu-

mento ai caduti e Mariangela decide di versare l'intera somma – che peraltro non aveva intenzione di usare per sé – per questa causa, suscitando un universale moto di sorpresa.

> Da quel tempo si erano accumulate nel libretto circa ottocento lire: ma non era mai accaduto che Mariangela, in quattordici anni, parlasse della somma, benché ne conoscesse l'esistenza. Per questo il prete si meravigliò non poco quando lei, un giorno, gli chiese se quei denari c'erano sempre e se poteva disporne a suo piacere; e ancora di più si meravigliò quando la donna, avuta una risposta affermativa, gli chiese se poteva darglieli. Don Pietro, che aveva disponibile in casa una somma corrispondente, andò a prenderla dal cassetto della scrivania e gliela diede subito, senza fare domande, sicuro che in seguito lei stessa gli avrebbe detto a cosa le serviva. Erano monete d'argento e un certo numero di biglietti. Mariangela li contò, li avvolse in un fazzoletto e sotto gli occhi scrutatori del prete, che seguivano ogni suo gesto, se li mise nella profonda tasca della gonna, dove teneva il rosario e il coltellino per tagliarsi il pane quando andava in campagna. Egli capì che quei denari avevano una destinazione precisa. Ma lei non disse niente, né quel giorno, né i giorni successivi. (p. 50)

Proprio lei che aveva coltivato in forma privata il suo dolore, che sino ad allora aveva rifiutato ogni discorso circa l'utilità del sacrificio della vita in nome del valore astratto della Patria; proprio lei, la più antiretorica delle creature letterarie del racconto, accetta e addirittura sostiene un rito demagogico e pubblico, un sigillo capace di legittimare tutti i presupposti che avevano portato a un orrore ancora percepibile a quattro anni dalla fine della guerra. È in effetti in questa prospettiva di 'sigillo', di processo rituale conclusivo che Mariangela vede l'edificazione del monumento, ancora con una posa antagonista rispetto al discorso pubblico sulla guerra e sulla Patria:

> le pareva che il monumento fosse proprio l'opposto di quello che erano le parole sulla Patria e l'olocausto, che odiava. Sapeva che i nomi sarebbero stati scritti sull'arca, non altro: il monumento era silenzio. Era la fine di tutti i discorsi, di tutte le sciocchezze

> che si ripetevano sui giovani morti. Se n'era fatta quest'idea forse pensando alle poche tombe marmoree del cimitero di Cuadu, le quali, così isolate in mezzo alle semplici croci di legno o di ferro, dominavano il silenzio, anzi parevano emanare esse stesse silenzio. Così l'idea del monumento si era formata nella sua mente, e per la prima volta, grazie a questo simbolo, il suo dolore trovava conforto in quello degli altri, un conforto che mai nessuna parola aveva potuto darle. (pp. 57-58)

La donazione rappresenta dunque l'atto definitivo di diserzione di Mariangela che non può e non vuole aderire alle troppe ingiustizie del suo tempo. È una natura indocile la sua, come quella di Saverio, «quel figlio superstite che il Comando del reparto aveva dato per disperso e che lei aveva creduto morto».

> Se l'era visto all'improvviso davanti, seduto, come quando faceva il formaggio, non un fantasma uscito dalla terra, un'anima del Purgatorio affamata di preghiere espiatorie, ma vivo. E lei era stata brava, era stata pronta a capire che attraverso mille pericoli era scappato dal fronte dove l'altro fratello, Giovanni, invece era morto, ed era venuto a nascondersi nella capanna. Era stata brava, lo aveva protetto, aiutato, tenuto in vita, per quel poco tempo che il destino gli aveva concesso. Anzi contro lo stesso destino. Perché era opponendosi al destino e cercando di sfuggirgli che Saverio era arrivato fin là. (p. 82)

Due diserzioni, dunque, due vicende antieroiche che mostrano il valore, e anche il costo, dell'insubordinazione in momenti estremi in cui la Storia appare come un vento impetuoso che tutto travolge.

[D.C.]

§ 12.

Benvenuto Lobina

Po cantu Biddanoa

Originario di Orroli dal lato paterno, Benvenuto Lobina nasce in un altro piccolo centro del Sarcidano, ovvero Villanova Tulo, l'otto gennaio del 1914: qui trascorre l'infanzia e frequenta le scuole elementari. Pubblica le sue prime liriche a quattordici anni e qualche anno dopo collabora con la rivista «Quaderni di Poesia». Mentre la famiglia versa in gravi difficoltà economiche, nel 1932 è assunto dalle Poste di Cagliari e saluta dunque il paese natio – il ritorno più clamoroso, almeno in senso figurato, si consumerà entro la finzione del romanzo *Po cantu Biddanoa*, di cui parleremo a breve.

A Cagliari, nei primi anni Trenta, frequenta alcuni giovani intellettuali con i quali, nel 1933, fonda il Gruppo Futurista cagliaritano – lo stesso anno pubblica alcuni componimenti poetici nella rivista «Futurismo» di Mino Somenzi:

> Aveva una pagina centrale dedicata alla poesia. Era poesia di un genere nuovo, libera dalla schiavitù del verso ritornato, della rima, del costrutto, anche della grammatica, senza i ceppi e le soste della punteggiatura. Ne rimasi affascinato. Calzava perfettamente al mio stato d'animo di ragazzo esuberante che scopriva il mondo, un certo mondo[196].

[196] Lobina citato in Ignazio Delogu, *La poesia di Benvenuto Lobina: «Teatro della memoria» e «Inventario di assenze»*, in *L'amarezza leggiadra della lingua*, a cura di Franco Cocco, Atti del convegno *Tonino Ledda e il movimento letterario felibristico del Premio di letteratura 'Città di Ozieri'. Percorsi e prospettive della lingua materna nella poesia contemporanea in Sardegna*, Ozieri, Il Torchietto, 1997, p. 167.

Militare di leva a Sassari nel 1935, da convinto sostenitore del fascismo e quindi sobillato dalla propaganda parte volontario per l'Africa, dove non partecipa concretamente a nessuna azione bellica, ma ha modo di constatare in prima persona gli effetti devastanti della guerra che si manifestano nell'esercizio delle pratiche più disumane. Quell'esperienza può essere stata il primo passo che ha condotto Lobina a maturare una svolta ideologica in direzione dell'antifascismo e dell'antimilitarismo.

Dopo una breve stagione trascorsa come impiegato civile presso Addis Abeba, torna nell'Isola: a Sassari ricopre un ruolo da dirigente nell'amministrazione delle Poste. Nel 1944 sposa Licia Baldrati, dalla quale avrà due figli: il viaggio di nozze lo riconduce a Villanova Tulo, dove potrà rimmergersi nel sostrato culturale originario e riprendere confidenza con il dialetto sarcidanese.

Negli anni Cinquanta «La Nuova Sardegna» pubblica in terza pagina le sue liriche in lingua sarda e (sempre meno) in italiano. Nel 1964 è il primo poeta che scriva in campidanese a vincere il premio 'Città di Ozieri' mentre nel 1974 pubblica la prima raccolta di poesie, *Terra, disisperada terra*, interamente in sardo: lo stesso anno vince il 'Lanciano', premio nazionale di poesia:

> La poesia di Lobina, che nel frattempo ha allargato il suo interesse a molte esperienze della poesia moderna, in particolare di quella latinoamericana (tra gli altri, il cubano Nicolas Guillen, il messicano Octavio Paz, il peruviano César Vallejo, il cileno Pablo Neruda), si colloca su quelle linee di tendenza che tentano di far uscire la poesia sarda da motivi e forme tradizionali, spesso abusate e convenzionali, e a immetterla nel filone della poesia moderna che attraverso l'espressione nelle lingue locali e minoritarie contribuisce a una interpretazione più complessa e profonda della realtà contemporanea[197].

[197] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, La biblioteca di Medea, Cagliari, UNICApress, 2022, p. 307.

Motivato dall'ambizioso progetto di stendere un romanzo storico in sardo, Lobina a lungo verrà impegnato dalla scrittura del capolavoro *Po cantu Biddanoa*: il primo nucleo narrativo e la figura del protagonista sono ispirati alle vicende di un compaesano pluridecorato nella Prima guerra mondiale, il quale combatté nella guerra di trincea sotto il comando del capitano Emilio Lussu – un contesto di cui dava conto una fonte citata espressamente dall'autore: *Il valore dei sardi in guerra* del giornalista tempiese Medardo Riccio.

Nel 1987, per la 2D Editrice mediterranea, *Po cantu Biddanoa* vede finalmente la luce con traduzione in italiano a fronte (sempre di Lobina): l'ampio respiro dell'impianto narrativo copre con uno sguardo corale lo spazio storico che va dalla fine del primo conflitto alla Seconda guerra mondiale. L'immediato successo di critica è anche correlato al complesso lavoro d'elaborazione dedicato alla lingua sarda. Nel romanzo esistono infatti almeno tre livelli di narrazione, cui corrispondono tre registri linguistici differenti – l'idioma della voce narrante è il campidanese unificato, i personaggi parlano il sarcidanese di Villanova Tulo anche se quelli più istruiti, che si esprimono in un campidanese di taglio più elevato, mutuano spesso dall'italiano il lessico e la fraseologia che appartiene alla lingua del potere.

Nel 1992 Benvenuto Lobina pubblica una seconda raccolta di poesie, *Is canzonis* – lo stesso anno muore la moglie Licia. Malato di una grave forma di anemia, lavora per condurre in porto il suo secondo romanzo, ma è obbligato a convertire il primo capitolo in un racconto dal titolo *Bonas tardas, Magestà*, che confluirà con altri nella raccolta postuma *Racconti* (2000).

Muore a Sassari il 29 dicembre del 1993, stroncato da una leucemia acuta.

L'approfondimento: Po cantu Biddanoa *(Per quanto Biddanoa…)*

> No mi nareis ca seu fueddendu mali 'e bidda mia, ca seu burlendumindi. Deu seu contendu is cosas chi ddui fun-

> ti suzzédias in cussus annus, bonas e malas, e mancu totus. E funti cosas chi no funti suzzédias fetti in bidda mia, è ca in bidda mia sa genti fut bonàccia, fatta e lassàda, coment'apu nau, "isolata", comenti naràt calincùnu. Genti analfabeta po s'imprùs, ma no mala, chi fiat su chi ddi naràntа e s'interessàt de pagus cosas chi no fèssinti sa de 'ndi tirai sa vida di òi a cras, apu nau custu puru.
> De su restu, is pèrdas de Sa Prazzitta, in piticu, ìant inténdiu is própius cosas ch'intendìant is pèrdas di àtaras prazzas, prazzas de biddas e de zittadis: contus de vida e de morti, de guerra e de paxi (pagus is de paxi), de ricchesa e de miseria, di óminis e de féminas, bonus e malus. E fueddus de politica, bùidus, e prantu e alligrìa, e ballus e càntidus e pregadorìas e isperànzias. Is contus de is cosas chi fàint is óminis, e de is cosas chi fàinti sa vida 'e is óminis.
> Po custu Sa Prazzitta no fut isceti sa prazzixedda e Biddanoa, ma una pimpirìda 'e su mundu.
> Po mei, poi, Biddanoa no est isceti una bidda, Biddanoa po mei è centu cosas chi no m'indi pozu stracciai 'e su coru. È su càntídu 'e unu cruculeu in d'unu colomberi, chi arruffàda is pinnas zerriendu sa sposa e parìat baddendu, e candu sa sposa arribàda fut una festa, un'alligrìa, unu dillìriu chi 'ndi prenìat su celu[198].

Se negli anni Ottanta i lettori sardi possono godere di una cospicua fioritura d'opere in prosa scritte in *limba*[199], il libro di Benvenuto Lobina *Po cantu Biddanoa* – oltreché un canto d'amore dedicato alla propria *bidda* natia, come credo abbia dimostrato la pagina riportata sopra – merita d'essere considerato un capolavoro proprio a partire dalla maestria con la quale l'autore ha rifinito la tessitura linguistica che governa il narrato. Affido la presentazione del romanzo alle parole di Giovanni Pirodda:

[198] Benvenuto Lobina, *Po cantu Biddanoa*, a cura di Giovanni Pirodda, Nuoro, Ilisso, 2004, p. 298. Da ora in avanti daremo conto esclusivamente del numero di pagina.
[199] Ricordiamo, tra le altre, *Sos sinnos* (1983) di Michelangelo Pira, *Mannigos de memoria* (1984) e *A tempos de Lussurzu* (1985) di Antonio Cossu – ma cfr. in merito Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo: Letteratura sarda*, Cagliari, Cuec, 2005, pp. 285-286.

> Un carattere peculiare dell'opera è il fatto che non è divisa in capitoli. Il racconto si svolge con continuità per le circa duecento pagine del testo, articolato in parti più o meno ampie separate da spazi bianchi. È un procedimento che permette un alternarsi estremamente vario di temi e di registri narrativi, svolti con modalità espressive che si richiamano a 'generi' diversi: lettera, documento, intervista, dialogo teatrale; ma anche poemetto lirico, leggenda, fiaba, oltre che con modalità di discorso narrativo che spaziano da quella propria di un narratore onnisciente a quella che assume il punto di vista dei personaggi (ovviamente, soprattutto quello di Luisicu). […]
>
> Il romanzo quindi organizza una materia assai ricca e più livelli di racconto in un discorso narrativo unitario, soprattutto attraverso una voce narrante che gestisce i passaggi da un motivo all'altro, da un registro e da una tonalità all'altra, a volte presentandosi in primo piano come un io che parla della propria esperienza o esprime le proprie disposizioni di fronte agli eventi e ai personaggi, a volte distanziandosi in un racconto più obiettivo, oppure cedendo la parola ai personaggi in discorsi diretti o indiretti, in sezioni più o meno lunghe del testo[200].

Come si può facilmente intuire, la *continuità* cui fa riferimento Pirodda non prevede un flusso narrativo che proceda in modo lineare: una progressione storica c'è – e, come già accennato, si dispiega a cavallo dei due conflitti mondiali – ma siccome ciò che è accaduto prima, anche in un tempo più remoto, incombe sulla sorte dei personaggi, così come sulla situazione socio-economica della Sardegna, il passato condiziona i personaggi e la stessa voce narrante a volgere lo sguardo all'indietro, determinando un frequente ricorso all'analessi.

Non un romanzo scandito in capitoli, dunque, ma una teoria di personaggi in cui ogni figura, quando arriva il proprio turno, si mostra per ciò che ha d'irripetibile prima di cedere il posto alla successiva – ma resta perfettamente riconoscibile in corso d'opera. Ogni puntiforme, piccola storia va a comporre una molteplicità corale di punti di

[200] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze*, cit., pp. 310-11.

vista che accompagna il lento trapassare della piccola comunità agro-pastorale di Biddanoa/Villanova Tulo verso la modernità.

Va precisato che un protagonista emerge fin dalle prime battute: si tratta del tormentato ex-combattente Luisicu, *s'aiutanti 'e battaglia* ancora fedele al capitano Emilio Lussu, riconosciuto e a tratti venerato in *bidda* come un eroe. Tuttavia, proprio in mezzo al massacro della guerra di trincea, da cui era scampato guardando in faccia la morte, aveva avuto inizio per lui una sorta di apprendistato anarchico:

> A pag'a pagu, in cuddu logu scuriosu accantu fut sèmpiri biviu, fut cumenzèndu a intrai un'ogu 'e soli. Sa guerra, chi finzas a chi fut duràda dd'ìat sèmpiri bista comenti dda pòdit biri unu chi ddu est in mesu e dda fàit, cumbintu de dda depi fai, immoi fut cumenzendu a dda biri cun is ògus de chi dda càstiat di attesu e dda bit prus crara e prus terribili, unu mortoxu ch'insanguèntat su mundu e no pòdit portai a nisciunus né bèni né tranquillidadi. In sa menti sua, pagu abituada a penzai, cumpàrinti totu is mortus[201] de sa guerra, amigus e nemigus, in d'unu muntoni chi 'ndi prènit totu sa terra e arrìbat a celu, e donniùnu pòrtat in is lavras purdiàdas sa própiu pregonta: "Poita?".
>
> A cussa pregonta, issu chi ddi parìat di assimbillai prus a cussus mortus chi a is bius, no iscìat arrespundi. Ma pènzat a is fueddus de cuddus sordaus anarchicus, chi in caserma prima, e poi in trincera, naràntа ca dónnia mali, e peus che peus sa guerra, bénit de s'autoridadi, de chini tènit su cumandu, sìat rei o presidenti o ministru; ca no dèpint esisti né guvernus, né generalis, né óminis chi cumàndint a àturus óminis, ca sa cosa chi còntat veramenti è sa libertadi 'i onniùnu, in d'unu mundu senza 'e meris e senza 'e serbidoris. (pp. 94-96)

Oscillando ambiguamente fra il ruolo dell'antagonista e quello dell'aiutante, *Su Maistu* (Il Maestro[202]) non è solo la presenza più assidua nel romanzo (dopo Luisicu), ma è anche il personaggio cui l'autore

[201] La 'sfilata' dei morti è con tutta evidenza un motivo ricorrente non solo in *Po cantu Biddanoa* ma in buona parte della narrativa sarda.
[202] Cui si accompagna la figura più inquietante della moglie, *Sa Maista*.

attribuisce più responsabilità a livello di gestione degli snodi narrativi. Egli è difatti il catalizzatore di tutti i cambiamenti che, precipitando dal contesto regionale o nazionale, mutano il volto del villaggio – funzione determinata dall'evidenza per cui è tra i pochi a possedere una cultura erudita combinata alla spregiudicatezza politica: di fatto è colui che apre a Biddanoa la sezione del Partito Sardo d'Azione, la quale poi mutuerà la trista divisa dei camerati fascisti.

Di ciascun personaggio[203], dicevo poc'anzi, si anticipa qualcosa, un primo affacciarsi che vale come prolessi e sollecita l'ingegno del lettore – il quale s'interroga sull'organizzazione del romanzo nel suo complesso, ovvero non solo per quanto concerne l'evoluzione della personalità del singolo attante ma anche in relazione allo sviluppo dell'intreccio. Scopriamo così un poco per volta la parabola del vedovo Antoni Maria il quale, dopo aver perduto la moglie Barbara, stringe un patto con Coixedda (il demonio) e diventa libertino; il gruppo eterogeneo degli ex-combattenti, tra i quali Federicu ed Elia, ciascuno col proprio trauma e l'opportunità di esorcizzarlo in forma di racconto; le fugaci apparizioni del banditore sciancato Debolezza con l'inseparabile cane Lioni – mentre un ruolo sempre più determinante lo ricopriranno Sìnzula, l'ideatore della 'rivolta' di Biddanoa, e quella figura splendidamente modellata che è Minnìa, ogni gesto della quale pare naturalmente tendere al gioco erotico:

> Oh, Minnìa...
> Su passu tuu s'abérit, s'isténdiat, s'allónghiat, cumbàttit cun su 'entu po 'ndi bessìri de sa gunnedda a mesu camba, totu is òġus de Sa Prazzitta adóbiant a cussu passu, a s'attaccadura 'e is cambas longas e derèttas.
> Frùsiat su 'entu e t'indi tìrat sa gunnedda, is ogus si fàint iscuriosus, fissus, malus, serràdas is buccas o mes'abertas.
> Minnìa, oh Minnìa, Minnìa senza 'e brenti, Minnìa senza 'e cami-

[203] Sono personaggi tutt'altro che opachi, almeno per quanto concerne la prima linea, ovvero quelli principali, perché la strategia autoriale prevede che il lettore venga immerso nel flusso dei loro pensieri – con tecniche anche più audaci rispetto al discorso indiretto libero.

> sa, si mòvinti cun su passu, de bàsciu a susu, de susu a bàsciu, is tùrturis iscappàdas chi pòrtas asutta 'e sa blusetta a froris, is tùrturis biancas chi cìrcant 'e ti stampai cun su biccu sa blusetta 'e cotoni.
> Totu is òggus a is tùrturis, immoi, Minnìa, is òggus t'indi tìranta sa blusetta, no t'at abarrau nudda: spollàda, camminas castiendu a ananti, sa màriga firma in conca, is brazzus chi bàndant e béninti staccaus de su bustu, is manus cun is didus furriàus a parti 'e fòras che is alas de unu pilloni chi è pesendusì a bolai.
> Candu 'ndi béssis de Sa Prazzitta ti pàrit di ai camminau in d'unu pillu de froris ispinosus. Ma ses abarràda in is òggus de totu is óminis chi t'anti bistu passendu, e nottesta donniunu t'at a portai in d'unu logu chi scit issu sceti, e at a carinniai cun is manus tremi-tremi is tùrturis appattàdas. (p. 168)

Per altro verso, il romanzo di Lobina è strutturato come un variopinto contenitore capace d'ospitare una straordinaria eterogeneità di soluzioni narrative. Si va dal micro-racconto, la vicenda che dura una mezza pagina, come nel caso del capraro Zigarru che si toglie la vita perché ridotto in miseria dalle nuove tasse imposte dal regime fascista; all'inserto autobiografico, nel quale Lobina proietta un'immagine di se stesso giovinetto, quando si prepara insieme con la «piccioccalla coraggiosa» a sabotare il comizio di Lussu[204]. C'è spazio per quello che potremmo definire il racconto 'ovattato' – condotto con una tecnica dalla resa piuttosto sofisticata (e dai manifesti risvolti comici) – il quale consiste di quel poco che si può riferire del baluginio di voci che filtrino da una porta sprangata (quella della chiesa dove si celebrano le nozze fra Sara e il blasfemo Luisicu). E c'è, ancora, l'arte dell'inanellare sequenze, propria del narratore più esperto, Ti' Arròtulu, avvezzo a gestire i tempi dell'oralità perché sa che il racconto deve durare il tempo di una 'seduta': da lui fiorisce la parabola di Antoni Maria che barattò l'anima col diavolo, la quale mentre s'inserisce nel tessuto testuale in piena au-

[204] Per converso, acquistano risalto gli insegnamenti antifascisti della madre. Va segnalato anche il 'canto' appassionato che la voce narrante dedica alla sapiente maestria con la quale le mani del padre erano capaci di interagire col mondo vegetale.

tonomia possiede l'icasticità dell'exemplum, depurato tuttavia d'ogni aspetto edificante. La novelletta di Antoni Maria procede con ritmo serrato in virtù di una costruzione per frammenti fulminei che anticipa alcune soluzioni della narrativa di Sergio Atzeni[205] (che proprio in quegli anni esordiva come romanziere):

> – Ddi praxìanta is campidanesas titta' mànnas, forti' de fiancus e de groppera. Si 'ndi crocàt una pe parti ónnia notti, ma po cantu nd'èssint aguantau, a mengianu fùanta sfiancadas tot'a i' dùasa.
> – Cand'arribàda accantu scìat issu, Antoni Maria fiat frimai is setti cuaddigantis e intràda in bidda sollu, a de notti. Chenza chi nèmusu dd'èssit biu, senz''e unu pispisu, intràda in is aposentus a iscorìu e i si sceberàda i' duas crabiollas chi ddi parìanta pru' maccioccis. Chenza chi cuddas s'ind'èssinti mancu sapìasa, si ddas attuàda a coddu dromìas e totu, e i s'indi ponìat una a agroppas e una ananti 'e sa sedda. Candu s'indi scidànta, is pipìas s'agatànta accappiàdas a Antoni Maria cun d'una soga, po no nd'arrùi 'e cuaddu. E issu chi arrìat che unu maccu, arrìat, arrìat, torrend'a bidda, po issu fut unu giogu, su giogu chi ddi praxìat de prusu.
> – Si ddas tenìat una xida, màssima, poi ci ddas torràt a mandai a bidda insoru, cun is setti dimónius e unu sacchitteddu de prendas e de marengus a donniùna.
> – A is campidanesas, su strepu di Antoni Maria naràntа chi ddis èssit pràxiu meda, poita candu s'ind'andànta prangìanta che funtanas, pru' de cand'arribànta[206]. (p. 190)

[205] Come notava Marci, «l'uno e l'altro, affidandosi a personaggi ballisti e cialtroni intendevano raccontare una Sardegna autentica e fantastica, dura e tenera, affascinante e respingente: una realtà meravigliosa non dissimile da quella raccontata dai narratori latino-americani. E volevano farlo con il mezzo di una lingua sarda vera e inventata, quella che sentivano parlare tutti i giorni nelle strade dei paesi e delle città, quella che solo loro conoscevano perché sapevano ricrearla plasmandola in funzione dei personaggi», Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo*, cit., p. 298.

[206] Il finale della novelletta propone una soluzione topica, con il demonio che trascina all'inferno l'anima del peccatore: «– Fut una notti niedda che i sa pixi, e i sa 'ntrad''e sa grutta dda podìat biri issu sceti. Ìat toccau 'e sproni e i ci fut intrau 'n su scorìu.
– Apusti de unu pagheddu si fut inténdiu su zérriu: léggiu, longu, verenau. E infattu unu 'dorróccu, unu tronu ch'ìat fattu saddìri sa genti in su lettu, aurtìri is animallis, infridai is ous in i' nius.
[…]

Gli ingredienti peculiari del gusto romanzesco di Benvenuto Lobina, almeno in tutte le sezioni in cui lingua e stile si dispongono a rendersi mimesi del parlato, discendono dalla rapidità, dal gusto per l'iperbole, dalle connessioni ardite che prima spiazzano e poi avviluppano il lettore e, non ultima, da quella sensualità di cui si parlava a proposito di Minnìa – come mostra un altro splendido frammento che vede la ragazza alle prese con la statua del santo, in una fantasmagorica celebrazione dell'arte della seduzione:

> "Própiu bellu, cun sa mantellina ghettada in coddus, su spadinu in sinzu. Bestìu no è bestìu mancu meda, però. Imbiau, cun custa basca".
> Si firmat ananti 'e su Santu cun su pinzellu in manus, incantàda, sighendu chini scit cali penzamentu. A is corrus de sa bucca ddi cumpàrit un'accinnu 'i arrisu, e sa mirada de is ogus nieddus cìrcat is ogus de su Santu, castiendiddu comente chi èssit bófiu donai vida a cussus ogus de imbirdu. Poi sa mirada fissa, maliziosa, carìnniat is pettorras ispollincas, is brazzus, sa gunnennedda birdi, is cambas ispollincas, fortis, téndias: "Ta basca. Custu fragu 'e gravellus pìgat a s'ànima".
> S'indi bogat su muccadori, s'indi sgànciat is primus dus buttonis de sa blusetta e tìrat unu suspiru: ma sa blusetta est istrinta, o forzis è troppu prena, e àturus buttonis s'indi sgàncianta, sa blusetta s'abérit...
> No càstis, Giulianu, no càstis.
> Cun sa blusetta aberta, cun cuddu accìnnidu 'i arrisu ancora in is corrus de sa bucca, immoi pàrit chi sa picciocca bòllat trapassai cun is ogus pìxidus, arrisulanus, is pagus bestìris de su Santu, e no si mòvit finzas a candu ddi pàrit chi su Santu si siat comente saddìu, turbau. Tandu 'ndi bògat de su cofinu su cadenazzu 'e prata cun sa patèna, e cun su cadenazzu in manus, firma, càstiat ancora su Santu cun cuddus ogus, cun cudd'arrisu. Sténdiat is brazzus, e cun manus lébias, a bell'a bellu, ddi pònit su cadenazzu a ingìriu 'e su zugu, a setti passadas, e dónnia passada est unu

– E de punt''e su monti nou si fut inténdiu unu scracàlliu, léggiu pru' de su zerriu, e unu son''e cadenas: Coixedda fut torrendinci a sa omu 'e s'inferru, cun s'ànima di Antoni Maria a tragu» (p. 256).

> carìnniu. Po si dd'agganciai s'accóstiat ancora, si ddi strìngit asuba cun sa blusetta aberta, si ddi strùsciat cun is pettòrras ispollincas. Poi s'indi scòstiat, ma cun is manus tébidas, sudadas, ddi carìnniat ancora su zugu, is pettorras, sa gunnennedda birdi, is cambas fortis e téndias. Cun accanimentu, cun foga, affannendu appena.
> Totu in d'una abérit is brazzus, e comente chi s'èssit agatau ananti no unu santu 'e linna, ma un'amanti biu e prus che biu, disigiau de meda tempus e mai gosau, impràssat su Santu a istrintu, cun forza, cun passioni, pérdia, ammacchiàda.
> Santu Giulianu intèndit comente unu titifrìus. Possìbili chi is manus tébidas, s'àlidu callentí de una picciocca 'e bint'annus cun su bestìri abertu finza a sinzu dd'àpanta postu in movimentu su sànguni aintru de is venas de linna? (pp. 42-44)

Il punto di raccordo di tutte le traiettorie disegnate dai personaggi, e così pure di ciascuna forma narrativa, è *Sa Prazzitta*. La piazza è al contempo l'anima di Biddanoa e il cuore pulsante del romanzo giacché non solo è il luogo dove succedono cose, anche clamorose, ma soprattutto è lo spazio dove si condividono le storie, nel quale gli accadimenti reali vengono quindi trasfigurati fin sul piano del fantastico. Viceversa, ogni movimento centrifugo è descritto dalle sparute strade polverose, o dal percorso contorto della ferrovia a scartamento ridotto che collega il piccolo borgo isolato e sperduto alla grande città e al più vasto mondo: Biddanoa è anche «nido di corvi», ma lo spirito caustico del referente letterario, rappresentato dal *Giorno del giudizio* di Satta, si distende almeno in questo caso in un sorriso irridente.

Contemplato da una prospettiva più vasta, il gioco dei contrasti ribadisce una tendenza di tutta l'opera, ovvero la scelta del comico – in senso lato e nelle sue molteplici sfumature dolci e amare – per dar conto anche degli avvenimenti più tragici. Approdiamo così a una questione cruciale: le piccole storie di Biddanoa si trovano a fronteggiare, fin dall'incipit, la grande Storia, che mastica le sue vittime e risputa i sopravvissuti (spesso alienati) nel villaggio sperduto della regione più periferica d'Italia. Potremmo imbastire un discorso che finirebbe per

assomigliare a quanto osservato a suo tempo in merito al capolavoro di Salvatore Satta[207] – ma con una novità sostanziale: qui la piccola storia è capace non solo di incorporare le personalità che occupano (o avevano occupato) le prime pagine dei giornali nazionali, ma è anche in grado di farle parlare con astuzia ventriloqua. E se Cavour, Cadorna e Diaz si limitano a una fugace comparsata, più rilevante è la presenza di Mussolini e soprattutto del capitano Emilio Lussu – che, a partire da circostanze documentabili, di nuovo[208] ritroviamo nelle vesti dell'attante che agisce all'interno della finzione romanzesca:

> In d'unu momentu chi ddi fut partu ca su stragazzu fèssit amenguendu, Lussu ìat tentau un'àtara borta 'e fueddai, ma debàdas.
> Si fut pesàda una 'oxi 'e femina:
> "Lassaiddu fueddai, traitoris!".
> Prus a forti bottus, liàunas e istrocciarrànas.
> Tandu Minnìa nd'ìat istracciau unu pipìu de brazzus 'e una picciocchedda, e cun dus còrpu' di anca s'ìat fattu logu e si fut accostiàda a Lussu:
> "Tèngiat, tocchididdu: pòdit èssi chi no crèsciat cacciappu che i custus cagallonis".
> Lussu dd'ìat castiàda cun arrespettu, si bìat ca fut cummóviu, e ìat carinniau su pipìu. Ma 'nd'ìat approfittau po nai, cun d'una 'oxi chi parìat unu tronu:
> "Seis fendumì unu grand'onori: a Gesucristu puru dd'ìanta sonau matràccas e istrocciarrànas, ma no fut serbìu a nudda, poita fut issu su chi tenìat arrexoni".
> Ìat fattu un'accìnnidu a su sciaferru, cuddu 'nd'ìat accostiau s'automobili, e Lussu cun calma ìat abertu su sportellu, si fut sézziu e fut partìu.
> Sa piccioccalla coraggiosa ìat circau de ponni infattu a s'automobili, e unu ìat iscutu una perda: sùbitu de s'automobili si fùanta incraràdas is cannas de unu fusìli.
> Tandu sa truma ìat furriau 'e pàlas e ci fut torràda a Sa Prazzitta. (p. 310)

[207] Si veda, in questo stesso volume, l'approfondimento dedicato al *Giorno del giudizio.*
[208] Si veda il paragrafo dedicato al romanzo di Emilio Lussu *Marcia su Roma e dintorni*.

Inaspettata è poi la modalità per mezzo della quale l'allestimento di *Po cantu Biddanoa* ospita, senza segnali di preavviso, una sezione contrassegnata da titoletto declinato al presente (*Arrexonendu cun Sìnzula, òi*). Qui, un «Deu»/«Io», diretta emanazione dell'autore, intervista il presunto capopopolo Sìnzula, il quale avrebbe organizzato la clamorosa rivolta di Biddanoa: accadde il 21 agosto del 1932, quando «quasi tutto il paese» (p. 410), stanco dei soprusi dei piccoli fascistelli locali, decise di cacciarli dal Municipio – senza trascurare, nella furia dei momenti più concitati, di sfregiare e distruggere i ritratti di Benito Mussolini.

Ecco che, dalla rievocazione di Sìnzula dedicata a quelle gesta memorabili, si genera l'ennesima epifania: il sarto di Biddanoa confida che l'anno successivo alla sommossa, dopo l'inevitabile condanna, ebbe come compagno di cella a Regina Coeli il futuro deputato del P.C.I. Giorgio Amendola. Il politico e intellettuale (che Sìnzula considera suo «maestro» e «vero antifascista») s'appassionò alla vicenda del remoto borgo sarcidanese e a più riprese innescò le confidenze del prigioniero sardo: in senso figurato potremmo dire che la grande Storia si fa spettatrice interessata di una piccola storia esemplare.

Il ribaltamento dei rapporti di forza, d'altra parte, è funzionale[209] a mettere in luce fino a che punto la sonnolenta comunità (la metafora è tra le più ricorrenti nel romanzo) venga sollecitata, perturbata e persino violentata dagli accadimenti apparecchiati dalla politica internazionale – a partire ovviamente dalla Prima guerra mondiale[210], che per altro verso fece scoprire a molti giovani sardi l'esistenza del mondo al di fuori dell'Isola. Nella variegata teoria degli eventi bellici in cui vengono coinvolti i combattenti reclutati a Biddanoa, che alimenterà negli anni a venire le allucinazioni sbigottite dei reduci, ogni conflitto comporta alcuni significativi perfezionamenti tecnologici: nel

[209] Qui come in tanta letteratura sarda, si pensi anche solo al 'borgo estatico' nel *Giorno del giudizio*.
[210] Ove si trascuri la questione del taglio massiccio dei boschi, che nel tessuto narrativo spalanca orizzonti temporali da scrutare retrospettivamente.

caso dell'Abissinia, per esempio, il largo impiego dei gas, in barba alle convenzioni internazionali – circostanza per decenni negata dai quadri più elevati dell'esercito italiano, della quale Benvenuto Lobina fu tuttavia testimone oculare durante la 'sua' campagna africana. Verso l'epilogo del romanzo, invece, l'annuncio dell'ingresso dell'Italia nella Seconda guerra mondiale, al fianco della Germania nazista, verrà pubblicamente diffusa dalla radio – «sa boxi» che finirà per ammutolire tutte le altre voci minori, nel palcoscenico de *Sa Prazzitta*.

Nel bel mezzo dei tragici accadimenti, che in meno di trent'anni stravolgono le mappe dell'intero pianeta, affiora la storia di Villanova Tulo: Luisicu, già reduce dalle trincee della morte, è costretto ad attraversare tutte le tappe. Se, in un primo momento, dalla devozione nei confronti del suo ex capitano Lussu è persuaso a diventare sardista, viene successivamente obbligato ad aderire al fascismo («s'umbra niedda» s'insinua a Biddanoa nella primavera del '23) per riuscire a godere d'una piccola pensione che gli consenta di risollevare la famiglia dall'incombente miseria:

> ("O bruttu fill''e bagassa, cun cussus pipìus puru ti dda 'ollis pigai, malladittu sìasta, tui e i cuddu corrudu chi ti cumàndada. Totu po cussa penzionedd''e merda, gei seis arrenfacciendumidda ónnia dì, gei seis approffittendusindi in dónnia manera. No s'ind'è bessìa mancu di òrgus, sa penzioni mia, no fua imboscau, eu, comente calincunu. Mi dd'anti 'onàda poita mi toccàda, no è benìu a tui su mallecadùcu, o a i cuss'àturu strunzu de fill''e unu ferreri, speigau dd'agàtinti. Il Duce! Puh! Imboscau! S'at fattu unu scarràffiu cun i' manus suas e totu e po issu sa guerra est acabàda apusti de tre' mesis. Caporale Mussolini, fillu de grandu bagassa! Mancai dd'apai postu sull'attenti puru, callincuna 'orta, in callincunu logu. E immoi mi fàit andai a crésia, a mi torrai a coiai, a m'ingenugai ananti de cuss'àturu bentrùxu 'e su predi... brutt'arrogh''e merda!"). (p. 386)

Finalmente libero solo quando può volgersi a contemplare l'anarchismo sentimentale delle origini:

> "Millieddu, naraddi a Romano chi no mi sèghit sa mazza, ca deu, po genti comente issu, seu mortu. Naraddi, de parti mia, ca mi dispràxit chi su chi è suzzédiu in Biddanoa immoi 'e dus annus, no sìat suzzédiu in Roma e deu ddu èssi stétiu: ca tandu, anziché pigai a ficchida' de pei in paneri quattru cacciàppus allimbrìus chi tremìanta che i sa canna, m'ìat èssi pràxiu de fai sa própiu cosa col suo amato duce e cun calincun'àturu de is chi ddi lìngint is peis. E naraddi puru ca babbu tuu istat beni coment'esti, senza 'e meris chi ddu cumàndinti e i ddi fàzzanta nai o zerriai cosas chi ddi furriànta su stògumu […]" (Lobina 2004: 460)

Tuttavia, Luisicu perderà nell'ultima grande guerra due dei suoi tre figli: prima il saggio e prudente Ninnu, poi l'ardito Millieddu che muore da «idiota», «chi 'olìat frimai un carro armato a sa sola, su tontu» (p. 504). La vita del ragazzo si spezza mentre insegue il mito del padre combattente, come una buona parte della gioventù dell'epoca.

All'epilogo dunque, beffarda nemesi, Luisicu scopre che il nemico abita in lui: l'esaltazione delle imprese guerresche, l'eroismo che non teme la morte, l'orgoglio per la divisa tirata a lustro. E forse non basta a redimerlo il rito scatologico finale, quando defeca sulla camicia nera, che pure aveva smesso, e getta nella lordura le sue leggendarie onorificenze militari. Di fronte a sé ha il proposito di gettarsi suicida dalla rupe: le ultime righe ci consegnano ancora un finale aperto.

[A.C.]

§ 13.

Bachisio Zizi

Erthole

Nasce a Orune nel 1925 – paese dove trascorrerà la prima parte della sua infanzia e al quale resterà profondamente legato, come mostra peraltro anche il piano della finzione letteraria dispiegato da una delle opere più apprezzate, il romanzo *Erthole*. La sua formazione culturale prende abbrivio con la giovinezza trascorsa a Nuoro, ma successivamente si perfeziona a Genova con la laurea in Economia e Commercio. La sua attività di scrittore, poi, si sviluppa parallelamente a quella professionale, come dirigente bancario, con frequenti spostamenti fra Napoli, Roma e Cagliari. Tra i suoi scritti vanno annoverati *Marco e il banditismo* (1968); *Il filo della pietra* (1971); *Greggi d'ira* (1974); *Il ponte di Marreri* (1981); *Santi di creta* (1987); *Mas complicado* (1988); *Il cammino spezzato* (1994); *Cantore in malas* (1997); *Lettere da Orune* (1999); *Da riva a riva* (2001); *I supplici* (2002).

Muore a Cagliari alla vigilia del suo ottantanovesimo compleanno, il 15 agosto del 2014.

L'approfondimento: Erthole *(1984)*

Come sempre efficace, nella sua arguta sintesi, la descrizione del romanzo da parte di Giovanni Pirodda: «una ricerca esistenziale di un personaggio sulle tracce e le rovine di un passato, di un mondo perduto, per capire le ragioni e la follia degli uomini, delle proprie come

di quelle degli altri»[211]. Il protagonista, una proiezione letteraria dello stesso autore, torna nel suo paese d'origine e decide di prendere in affitto una casa «per qualche stagione», appoggiandosi a una coppia di sorelle, Paschedda e Maddalena: va detto che la dimora si trova fuori dal borgo, fra le campagne e i dirupi di Erthole, crocevia di storie e destini, di saperi materiali e di magia popolare, luogo di apparizioni oscillanti fra l'impalpabilità del sogno e la magmatica materialità dei ricordi.

Da questa breve presentazione si potrebbe dedurre che temi e motivi non siano nuovi né originali, poiché la memoria attinge da quel mondo agropastorale che Zizi ha condiviso con più di una generazione di scrittori e scrittrici della Sardegna: ne consegue, in primo luogo, la drammatica constatazione per cui il vecchio mondo è ripiegato al cospetto di una devastante modernità, com'è percepibile dalla prospettiva del protagonista, quasi reduce, che osserva il paese delle origini oramai stravolto, ingrandito a dismisura soprattutto nello sviluppo verticale di inutili palazzine – ove si consideri che nel frattempo esso è sempre più disabitato, vittima dello spopolamento che colpisce quasi tutti i paesi sardi dell'interno. Al primo sguardo d'insieme si ricollega tutta una serie di altri motivi che contemplano, retrospettivamente, la storia di un'intera comunità – come nel caso della questione relativa all'introduzione della meccanizzazione o dell'impulso derivante dai nuovi traffici commerciali che, nei passaggi di tempo, hanno annichilito un'economia plurisecolare fondata su sussistenza e baratto. Altro topos concerne i fatti di sangue laceranti il piccolo gruppo sociale e la trama delle necessarie vendette che colpiscono chi osi violare la consegna del silenzio. È tuttavia originale il modo in cui tutto ciò viene porto al lettore:

> *Erthole* è un libro complesso, frutto di un'indubbia padronanza delle tecniche narrative più scaltrite, ma anche di una lunga immersione dell'autore nei spesso tortuosi sentieri dell'epistemolo-

[211] Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, Cagliari, La biblioteca di Medea, UNICApress, 2022, p. 42.

> gia contemporanea. Vi si intrecciano e annodano due livelli di discorso, uno propriamente narrativo, affollato, come in un'ideale Spoon River, dei personaggi che hanno circondato l'infanzia del narratore (la madre, il padre spaccapietre, su Mudu, zia Anzeledda, Carmìna, i Mudadu, Batalla), da gran tempo scomparsi; l'altro mitico-simbolico, leggibile in filigrana all'interno del primo. Anche la rappresentazione dello spazio obbedisce alla medesima dicotomia, diviso tra il paese e quel luogo onirico che è Erthole, nel quale Zizi, con scoperto omaggio a Borges, fa rivivere il mito dell'Aleph, il «punto morto del mondo», per dirla con Montale, nel quale lo scorrere irreversibile del tempo è sospeso, e altresì è sospeso il principio di non contraddizione, in un vertiginoso smarrirsi nell'universale analogia[212].

Come se attraversasse una persistente nebbia allucinatoria, il lettore è chiamato a discernere fra i fantasmi della memoria[213], che trasmutano le percezioni del narratore in un romanzo corale, e le rade presenze in carne e ossa che rendono il presente non altrettanto affollato: lungo le strade del paese, in effetti, gli incontri sono quasi sempre declinati al singolare. Fatto sta che, come accadeva nel *Giorno del giudizio* di Salvatore Satta[214], anche in *Erthole* i personaggi paiono supplicare

[212] Sandro Maxia, *Nota introduttiva*, in Bachisio Zizi, *Erthole*, Nuoro, Ilisso, 2003, p. 6.

[213] Si tratta di eterogenee figure umane, ma anche del fantasma delle vecchie case, la rovina di ciò che un tempo fu e che ancora romba nel sottosuolo: per esempio l'apparizione del padre del protagonista è una cosa sola con il ricordo della vecchia dimora: «Una voce conosciuta mi chiamava. […] – Siete proprio voi? Neanche in sogno m'eravate più apparso… […] Con le braccia scarnite, mio padre cingeva un muro della nostra vecchia casa, ripetendo il mio nome […] Cercavo il suo viso seminascosto dal muro che sosteneva, ma lui non poteva voltarsi, doveva reggere la casa che aveva ricostruito, raccogliendo le pietre e la polvere. […] Gli domandai se ero vivo o morto, ma non mi diede risposta.
– Mi lasciate così? Ditemi ancora di voi e degli altri…
– È tutto qui, ciascuno porta la sua pena… Quando il vento si placherà, forse troveremo un luogo dove fermarci.
– Non c'è più posto, – gli dissi, – hanno distrutto anche il ricordo…
Si allontanò, sempre aggrappato alla casa», Bachisio Zizi, *Erthole*, Nuoro, Ilisso, 2003, p. 99. Per le citazioni dal romanzo di Zizi, d'ora in avanti, daremo solo l'indicazione della pagina.

[214] Si tratta in fondo di «quel rito della riesumazione dei morti che […] sta a fondamento del *Giorno del giudizio* di Salvatore Satta», Sandro Maxia, *Nota introduttiva*, cit., p. 5.

l'autore affinché li liberi dal ricordo d'essere stati vivi – come nel caso di Battalla:

> Volevo rivedere la sughera grande, nella cui solarità si era compiuto il destino di Battalla, che sembrava m'implorasse di scioglierlo dalla vita dove il mio ricordo lo cercava. (p. 40)

Con una modalità che non è troppo distante da quanto aveva prefigurato l'illustre modello sattiano, il ritorno al paese natio assume la forma della catabasi – a quel punto le figure che affollano la memoria si dispongono inevitabilmente a comporre un corteo di morti viventi:

> Conosceva la ragione di quel mio ritorno alla cava, ma dovevo liberare gli altri da un'esistenza che era penoso allungare […] Fra gli sterpi comparvero i cavatori, trafitti da una luce violenta, e nella landa delle cave scomparse pareva non ci fossero più ombre […]. C'erano tutti. Pinnone, alto e curvo, con la sua tosse cavernosa da silicotico che riempiva tristemente il silenzio della landa; Borroscone, imbronciato con tutti e timido, come se covasse un rimorso; e gli altri che si erano incattiviti con me a Carbonia, quando anch'io costruivo dal nulla quella città di fantasmi […] – Seppellisco qui i miei ricordi, – urlai. (p. 134)

Nella precaria dimensione del 'presente', invece, il rapporto con Erthole (paradossale «centro del mondo», p. 52) è mediato dal dialogo con i pastori locali: in particolare il giovane Luca e il più anziano su Mudu. Da loro l''esule' apprende fino in fondo l'insidiosa consistenza dei boschi e delle pietraie di Erthole – «un luogo di confluenze, di incontri e di mediazioni» o di «furibondi contrasti» (p. 69):

> non era un luogo qualsiasi: era la somma di cento, di mille, di tutti i possibili luoghi della terra, ricordo di un mondo già esistito o speranza di ciò che poteva esistere in un altro tempo. (p. 70)

Prende corpo, in definitiva, una sorta di contro-filosofia alla maniera del *Canto notturno del pastore errante dell'Asia*: la sapienza non artefatta, non contaminata dalla modernità, appartiene (o apparteneva) a

chi era partecipe del tempo circolare scandito dalla natura, prima che l'esistenza scivolasse oltre il crinale che separa due epoche le quali, presumibilmente, non sono conciliabili – come non è possibile conciliare il passato al presente: nel tessuto narrativo, ogni singola analessi contribuisce a ribadire una scollatura inemendabile.

Vivere a Erthole, dunque, implica la disponibilità all'erranza, nella doppia valenza del termine:

> «In principio era il gregge, poi venne il resto…» così potrebbe incominciare la storia della creazione di Erthole. Sette giorni non erano bastati, forse erano occorsi secoli, forse millenni… Anche nel tempo del compimento vi era stata una trasgressione, uno «scandalo» teologico.
> Il senso di tutto era nella circolarità del gregge, sulla quale si erano modellati gli uomini e le cose con il loro eterno ripetersi. Per capire occorreva entrare in quell'andare senza moto il cui ritmo trascinava tutto, anche il tempo, che pareva ritrovare la sua unità in un diverso scandire di epoche. In quel lento girare gli individui non avevano esistenza, il loro vivere e morire erano eventi senza storia, votati al sacrificio per la perennità dell'insieme in cui tutto si compiva. (p. 60)

L'epoca dell'«infinita potenza della fantasia» è tuttavia tramontata[215] e con essa il senso d'appartenenza a una comunità fondata sulla *circolarità del gregge*:

> I pastori, intabarrati nei loro gabbani neri, andavano avanti e indietro incitando le pecore intormentite dal freddo e dalla fame. La notte si riempiva delle loro voci che pareva potessero placare le bufere. Quando anche l'ultimo sogno si spegneva, tornavo a letto rattristato e fantasticavo sui giganti che andavano per spazi irreali reggendo un mondo dal quale mi sentivo escluso […] il gregge era principio e fine di un altro modo di pensare e sentire.

[215] Ancora alla maniera di Leopardi, potremmo forse dire che l'«infinita potenza della fantasia» è stata annichilita dall''arido vero' o dagli 'inganni dell'intelletto' che sono il precipitato della modernità.

> In quei silenzi rotti appena da una nenia, da un fischio o da un belato, l'infinita potenza della fantasia ricreava le grandezze e le miserie del mondo, senza mai staccarsi dalla durezza delle cose […] Ora i pastori non avevano più fantasia e andavano smarriti alla ricerca di un altro centro dell'universo. (pp. 62-63)

Si diceva che la ricerca esistenziale del protagonista necessita del confronto con i 'reduci' della comunità, siano i vivi siano i morti, e matura dunque attraverso il dialogo: ogni discorso, tuttavia, adombrando sfuggevoli verità, piuttosto che dichiarare tende ad alludere – una modalità in virtù della quale il lettore, mentre è coinvolto nell'indagine, percepisce la propria estraneità a quella stessa comunità. La maestria dell'autore sta anche nell'aver saputo rendere il lettore compartecipe del proprio spaesamento.

[A.C.]

§ 14.

Antonio Cossu

Il sogno svanito

Antonio Cossu nasce il 13 febbraio 1927 a Santu Lussurgiu, dove frequenta le scuole sino al ginnasio. Per tre anni sarà a Oristano per conseguire la maturità presso il Liceo Classico 'Salvator Angelo De Castro'. Si laurea in Lettere alla Statale di Milano con una tesi sullo scrittore spagnolo Gabriel Miró.

Nella vita di Antonio Cossu risulta decisivo l'incontro con Adriano Olivetti a Roma, favorito da Diego Are (Santu Lussurgiu, 1914-2000), un intellettuale compaesano di Cossu che nel 1954 aveva organizzato un convegno intitolato *Abolire la miseria*. *Per un fronte di riforme e di lotta popolare contro il bisogno*. È in quel contesto che Antonio Cossu, allora ventisettenne, viene reclutato per una collaborazione con il settimanale «La via del Piemonte» – pubblicato a Ivrea dalle Edizioni di Comunità. A partire da quel momento il giovane lussurgese diventa protagonista di un grande progetto politico e culturale e ha la possibilità di lavorare accanto a una schiera di intellettuali composita e molto qualificata. Già nel settembre 1955 appare su «Comunità» (a. XI, n. 32) un racconto ibrido di Cossu, *Sardegna a passo di carro e di cavallo*, di quelli che si posizionano sulle zone di confine tra generi: reportage giornalistico, riflessione sociale e racconto finzionale, collocabile perciò tra quei non pochi scritti letterari olivettiani dotati di ambizioni documentarie.

Allo stesso anno risale una delle più olivettiane tra le iniziative di Cossu in Sardegna, ovvero la fondazione di un giornale – «Il Montiferru. Periodico della Comunità del Montiferru» – che assume il logo della campana con il cartiglio su cui è incisa la locuzione *humana civilitas*,

un'immagine che Leonardo Sinisgalli aveva trovato tra alcune carte cinquecentesche e che Giovanni Pintori, grafico e pittore sardo e *art director* della Olivetti, aveva ridisegnato come logo per le Edizioni di Comunità e per la rivista «Comunità». Con la sua rivista Antonio Cossu intendeva portare nel suo paese le buone pratiche che si sperimentavano a Ivrea e stimolare la discussione sui temi caldi della modernità, con il fine esplicito di favorire la nascita di una comunità vera e solidale anzitutto nel suo piccolo paese e poi nell'intera area del Montiferru, un'area antropologicamente omogenea della Sardegna centro-occidentale caratterizzata da quell'economia prevalentemente agro-pastorale che Cossu e Are desideravano svecchiare.

Il progresso delle campagne e la valenza identitaria del paesaggio sono anche i principali rovelli del protagonista dei *Figli di Pietro Paolo*, il primo romanzo di Cossu che tra gli ultimi mesi del 1959 e i primi del 1960 era in fase avanzata di progettazione, ma verrà pubblicato per Vallecchi solo nel 1967; seguito due anni dopo da *Riscatto* (1969), un romanzo che rende conto di una vicenda realmente accaduta all'autore nell'autunno del 1968, quando un suo cugino, Matteo Onni, fu rapito e Antonio Cossu partecipò con il fratello dell'ostaggio alle trattative con i sequestratori, fino alla liberazione.

Nel 1975 decide di fondare una nuova rivista, «La Grotta della Vipera», richiamando l'attenzione e la collaborazione di numerosi e valenti intellettuali, scrittori e poeti che per oltre cinque lustri, sotto la sua direzione, l'hanno posta al centro del dibattito culturale sardo.

Bisognerà attendere 15 anni, sino al 1984, per vedere pubblicata dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico la successiva opera in prosa di Cossu, *Mannigos de memoria. Paristoria de una rivolutzione*, un romanzo satirico in lingua sarda, all'interno del quale – in perfetta coerenza con gli ideali personalisti e comunitari – ogni personaggio si esprime nella propria lingua e, se sardo, nella propria varietà locale. Vi si narra della rivoluzione degli emigrati sardi che rapiscono l'intera classe politica regionale, considerata pigra, ignorante e inefficiente – e, dopo essersi impadroniti delle istituzioni regionali, riescono a far cre-

scere notevolmente l'economia dell'Isola. Nel 1987 esce una preziosa raccolta di poesie, *I monti dicono di restare*.

Ma il romanzo – peraltro l'unico nel quale si rappresenta una Sardegna indipendente e pienamente industrializzata – in cui lo scrittore tira le somme della sua esperienza di intellettuale impegnato con un preciso progetto di società è *Il sogno svanito*, pubblicato dalla casa editrice Condaghes nel 2002, l'anno della sua morte.

L'approfondimento: Il sogno svanito

L'opera nella quale si dispiega nella sua ampiezza la caratura della scrittura di Antonio Cossu è dunque *Il sogno svanito*.

Il romanzo, iniziato intorno al principio degli anni Sessanta e completato negli ultimi anni di vita, ha una storia redazionale che percorre buona parte dell'esistenza matura dell'autore e risente con ogni evidenza in ogni sua pagina delle esperienze politiche, dell'ideologia che ne ispirò la scrittura e la vita.

Il contesto del romanzo, quello cronologico e ambientale, appare fin dalle prime pagine:

> Ero stato eletto la sera del tre dicembre 1959, con una votazione che le cronache dei giornali e della radio definirono "all'unanimità". Ebbi i voti dei consiglieri della maggioranza, come era stato concordato, meno il mio, che, a titolo di omaggio, diedi al mio predecessore. E ne fu lusingato. Espresse il suo intimo piacere con un brontolio cupo che forse voleva dire: ci sono anch'io, e lo dimostrerò, non mi avete dimenticato. Da parte mia, oltre che un gesto di correttezza e di lealtà, era un dovere: rappresentava il senso della continuità fra il passato e il presente, fra la vecchia e la nuova amministrazione.
> La minoranza votò in bianco, con una dichiarazione che significava attesa, «benevola attesa» annunciò il capogruppo, per l'operato della nuova amministrazione: poteva trasformarsi in seguito, precisò, in voto favorevole o di critica costruttiva. Gli

> altri tre annuirono. Lo ritenni un gesto di lealtà. Dovevo capirlo da allora, o da prima, che le votazioni plebiscitarie hanno qualcosa di marcio, all'interno, soprattutto se avvengono senza un dibattito aperto, quando uno vota e basta, e i dissensi sono mormorati alle spalle e tu, nell'onda del successo, se così possiamo chiamarlo, interpreti in ogni frase, anche la più sibillina, come un'audace battuta di spirito, e sorridi, e il senso malevolo che può contenere, e di cui ti rendi conto, lo allontani dalla mente il più rapidamente possibile, per mortificare quella che tu ritieni una tua suscettibilità o una permalosità. E sorridi, e anche gli altri sorridono, ciascuno per proprio conto, ciascuno dando al suo sorriso un significato particolare[216].

Lo sfondo significativo della fine degli anni Cinquanta in Italia e, in particolare, nella Sardegna che progetta il Piano di Rinascita[217], la descrizione dettagliata delle dinamiche politiche con i gesti rituali di cavalleria ora sincera ora pelosa, l'alta volontà del Sindaco appena eletto di voler rappresentare tutti, anche i vinti, l'amarezza delle relazioni insidiose, ma soprattutto lo scollamento del Consiglio comunale in un pulviscolo di volontà individuali, ci obbligano a rileggere qualche pagina sul dibattito dell'epoca, anche per via del duro riferimento alle votazioni plebiscitarie che mette in discussione la 'mistica maggioritaria' su cui si basano alcune forme di democrazia. Cossu rilegge evidentemente quell'episodio sulla base di alcuni passaggi specifici del *Manifesto al servizio del personalismo* di Mounier, il quale sosteneva che l'identificazione dell'idea di democrazia con il governo della maggioranza è un fatale errore poiché si rischia di confonderla con la supremazia del numero e, quindi, della forza[218]; era inoltre sinceramente convinto

[216] *Il sogno svanito*, Cagliari, Condaghes, 2002, pp. 7-8. Da qui in avanti, per le altre citazioni, daremo esclusivamente l'indicazione della pagina.
[217] Cossu, giova ricordarlo, dal 1959 fu assunto come funzionario dell'Assessorato alla Rinascita della Regione Sardegna.
[218] Cfr. Emmanuel Mounier, *Manifeste au service du personnalisme*, Paris, Aubier-Montaigne, 1936. Pensieri tratti dall'opera di Mounier stanno in esergo anche nel n° 4 del luglio 1955 della rivista «Il Montiferru» («Trattare ogni uomo come una Persona, non come un elemento numerico»), nel n° 5-6 dell'agosto-settembre 1955 («Bisogna arrivare a creare una nuova abitudine della persona: l'abitudine a vedere tutti i problemi umani

– sulla base degli assunti comunitari – che ogni parte politica dovesse agire a beneficio dell'intera comunità.

L'origine storica della rottura dell'amicizia umana è, secondo il fondatore della rivista «Esprit», il Rinascimento, epoca nella quale «la persona scoprì con stupore le proprie risorse e la propria natura docile e elastica, si scosse di dosso l'armatura arrugginita della burocrazia feudale che soffocava persino lo spirito». Nello stesso tempo, tuttavia, prima gli uomini di legge, poi gli uomini d'affari si adoperarono a costruire una nuova burocrazia, una nuova oppressione dell'uomo.

Qui sta la «decadenza individualista che pesa su quattro secoli di storia» alla quale reagiscono fascismo e comunismo, «primi sussulti dell'immenso flutto comunitario che comincia a frangersi sull'Europa». La verifica del fallimento della via seguita dalle varie realizzazioni dell'individualismo borghese e capitalista e la follia del collettivismo rende necessaria una nuova rivoluzione comunitaria, un nuovo Rinascimento che, per essere efficace «deve essere duplice, personalista e comunitario».

In effetti, Andria, il sindaco protagonista de *Il sogno svanito*, è colto in una solitudine surreale, assediato da due ordini di forze: una centrifuga, che è ben rappresentata dagli interessi personalissimi dei suoi conterranei, e una centripeta, interpretata dalla sorda burocrazia del Nuovo Stato Sovrano. Entrambe le forze esercitano un'influenza distruttiva rispetto ai sogni e alle aspirazioni del primo cittadino di Balonia e si presentano sin dall'inizio in una fenomenologia piuttosto varia. L'individualismo, nella forma più subdola della battuta o del

dal punto di vista del bene della comunità umana, e non dei capricci individuali»). Ma le coordinate ideologiche dell'operazione s'individuano anche in altri riferimenti, anch'essi puntualmente richiamati nella copertina. Non possono mancare Maritain, il padre del pensiero 'personalista', («Se la nostra civiltà agonizza non è perché osi troppo, perché troppo proponga agli uomini. È perché non osa abbastanza, perché ad essi non abbastanza propone. Una nuova civiltà vivrà a condizione di sperare, di volere e di amare veramente ed eroicamente la verità, la libertà, la fraternità», n° 2 del maggio 1955); Adriano Olivetti, uno dei 'mediatori' delle medesime convinzioni («Servire la pace e la civiltà cristiana con la stessa volontà, la stessa intensità, la stessa audacia che furono usate a scopo di sopraffazione, distruzione, terrore», n° 3 del giugno 1955).

sorrisetto, fa la sua comparsa immediatamente, proprio nella prima seduta del Consiglio comunale, e poi si modula in forme più complesse, rendendo opaca la comunicazione. Tra i vari esempi di dialoghi, in cui si può osservare una forte deriva allusiva e simbolica del linguaggio, possiamo leggere questo tra il Sindaco e un muratore:

> – Avete un chiodo?
> – Mai avuto chiodi – risponde il muratore con energia, temendo chissà quale tranello o riferimento personale.
> – Me ne servirebbe uno.
> – In paese ce n'è – sta sulla difensiva; e distendendosi: – è pieno di chiodi. A punta. Pungono tutti. Non ci sono che chiodi. Una chioderia o un magazzino. Li usano, per fare male. Ne trovate a ogni passo, vecchi e nuovi, lucidi e arrugginiti. Dovunque – e scrolla la testa.
> […]
> – Basta, basta, non ne parliamo. E voi, signor Sindaco, andate in cerca di chiodi. Ne avete la strada piena, davanti a voi. (pp. 126-127)

Ma l'egoismo non affligge solo gli individui: è un male di cui soffrono anche i gruppi, quando sono portatori di interessi corporativi che contrastano con il bene comune. Mentre il Sindaco s'affatica a trovare udienza presso la «Capitale dell'Accidia» e conosce il fallimento di ogni sua iniziativa, i gruppi avversari hanno gioco facile ad organizzare il dissenso, sempre in modi invisibili e sempre con la finalità di delegittimare la maggioranza e il primo cittadino. Il Sindaco del *Sogno svanito* è un personaggio, una *persona* che mette ogni sua energia nel tentativo ingenuo e caparbio di servire la sua *comunità* e, come spesso accade nelle opere di Cossu, rappresenta il dinamismo, la volontà di cambiamento che contrasta le forze statiche dell'ignoranza e della malafede.

Tale forma di complicità egoista e distruttiva è oggetto di commento anche nella relazione che lo scrittore lussurgese legge al IV Convegno promosso dalla rivista «Il Montiferru», soprattutto nella

parte in cui nota che nel suo paese si sono costituite finalmente ben tre cooperative di pastori, le quali potrebbero insieme avere una grande forza contrattuale, se solo avessero coscienza del comune interesse, ovvero quello di stabilire il giusto prezzo del latte. Secondo Cossu, «all'individualismo singolo, in questi casi, si è sostituito un individualismo di gruppo» che avvantaggia i commercianti e gli industriali lattiero-caseari[219].

Se l'interesse partigiano e personale costituisce un ostacolo all'azione di Andria, generoso primo cittadino, il vero 'muro di gomma' è rappresentato dalla rete burocratica intessuta apparentemente come baluardo del diritto delle comunità. Diciamo apparentemente, perché subito vediamo il Palazzo come un *totem* smisurato e separato dal mondo che dovrebbe amministrare. La Capitale del Nuovo Stato Sovrano, ottenuta l'indipendenza, s'ingigantisce tanto da necessitare di una curiosa ed enigmatica *Nuova Guida della Capitale completa di stradario realizzato o in programma*[220]. «Le sedi dei Dicasteri, gli uffici dei Titolari cioè con gli annessi» si trovavano all'interno del Palazzo «isolato» in una piazza. Ma, come è evidente, un solo Palazzo non basta ad accogliere la proliferazione insensata di compiti e ruoli:

> Altri uffici di Enti, Istituti, Organismi, Distretti, Dipartimenti, Centri e Sottocentri, Commissioni e Sottocommissioni, Comitati e Sottocomitati, Gruppi di lavoro o di studio e Sottogruppi di lavoro o di studio, Consorzi, Osservatori o semplici distaccamenti degli stessi, quando si ingrossavano per l'assunzione di nuovi funzionari e impiegati e agenti tecnici e nel Palazzo, quindi, non ci stavano più e pareva dovessero scoppiare – con rischi, fra l'altro, per la stabilità dell'edificio e l'incolumità delle persone – erano sistemati nella parte nuova della Capitale. (p. 56)

[219] Antonio Cossu, *Linee di sviluppo*, in Diego Are, Antonio Cossu, Albert Meister, *Autonomia e solidarietà nel Montiferru*, supplemento a «Il Montiferru», Cagliari, 1959, p. 117.
[220] «Diedi una rapida scorsa alla Nuova Guida e mi apparve di non semplice interpretazione. Allora vi dedicai alcune ore al giorno per capire la struttura urbanistica e fissarmi il nome delle vie, delle piazze, l'ubicazione degli uffici e degli edifici, al fine di potermi muovere con speditezza nelle mie incursioni attuali e future» (p. 55). Tutta questa insistenza sull'aggettivo 'nuovo' ha una evidente valenza ironica.

Questa parte 'nuova' in cui si colloca l'eccedenza si costruisce secondo una toponomastica anch'essa comica, ispirata al feticismo industrialista. Essendo il riflesso topografico di un sistema di pensieri politici, di un'ideologia, «aveva assunto, fra l'altro, un preciso e specifico significato propedeutico e didattico ed era visitata, si diceva, da gruppi di scolaresche, accompagnati dagli insegnanti, provenienti dall'intero Stato».

> Il centro della nuova città, il cuore nevralgico, era piazza dell'Industria. A forma di esagono, vi confluivano, o si dipartivano: via Petrolchimica, la principale; in corrispondenza, dalla parte opposta, quasi una prosecuzione della precedente oltre la piazza, via ZIR (Zone Industriali Riconosciute, dette anche Recondite, e da non confondere con richiami degli uccelli o altro); a fianco di questa, via Raffinerie, poi via Oleodotti. Dalla parte opposta, le vie Polistirolo e Aromatici. (p. 57)

La disposizione delle strade in questa prova di «alta urbanistica e sociologia» comprende ancora via Poliesteri, via Etilene, via Idrocarburi Saturi. Ma la *falsa praxis* elaborata nel Palazzo, la sua estraneità al mondo che dovrebbe governare e ordinare, meglio si appalesa nei dialoghi tra il Sindaco e i vari esponenti dei Dicasteri. Qui si evidenzia l'incapacità della burocrazia nel fare i conti con la realtà, la sua astratta convinzione di servire a qualcosa di più alto delle esigenze particolari di una piccola comunità, la sua separatezza dal mondo reale. Il particolare e il generale – o meglio la proiezione burocratica dell'idea di rappresentanza – non possono comunicare, parlano due lingue e due linguaggi diversi. Ad ogni istanza nel Palazzo s'interpone una non meglio precisata priorità del progetto politico generale rispetto alle richieste pratiche. E qui si tratta di quanto di più pratico si possa immaginare, cioè la costruzione delle fogne:

> Sì. Ma bisogna vedere le cose nel quadro generale degli interventi, nella dimensione statuale, con obiettivi quantivizzati, in una visione dinamica della realtà, non esclusivamente legata

> agli aspetti tradizionali, che possono essere, dico possono, non è certezza, possono distogliere, meglio da un indirizzo più confacente allo sviluppo dell'intero territorio, in un equilibrio in cui le diverse forze, le diverse componenti, si compenetrano, in una ricerca continua di un nuovo equilibrio per un nuovo assetto, vuoi economico vuoi sociale vuoi territoriale; un nuovo assetto, dico, che non è mai raggiunto, badi, in cui il valore ottimale non è raggiungibile *in toto* e in assoluto. (pp. 62-63)

Il dialogo è impossibile perché lo sproloquio insensato, le ragioni misteriose di una imprecisata collettività, l'indefinito e inesplicato progetto entro cui dovrebbe incasellarsi l'intervento pratico, annichiliscono e stordiscono l'interlocutore il quale resta costantemente in uno stato di diffidente attesa: prova appena a obiettare, ma senza alcun esito. Il narratore – il feroce, invadente, ironico e consapevole narratore di questo romanzo – comprenderà con l'esperienza che tutto quell'argomentare vuoto, quell'insistere sull'interesse generale altro non è che un modo di liquidare tutti gli interlocutori:

> Lo Stato, certamente – e un giovane Stato come il nostro – in una eventuale vertenza, che deprecavo, avrebbe accampato e difeso i suoi diritti di primogenitura, la sua visione globale, gli interessi generali; avrebbe tirato fuori i diritti dei comuni contermini, per fregarli, a loro volta, nella visione globale, se interessi superiori, di natura imprecisata, si presentassero. E noi eravamo pochi e indifesi.

Il significativo passaggio del titolo del romanzo – da *Il sindaco*, di tutte le redazioni precedenti, a *Il sogno svanito* dell'edizione a stampa – mostra lo slittamento della focalizzazione dal protagonista alla sua idea, dal fallimento della specifica funzione politica, quella di un sindaco, al fallimento di un intero progetto di società e si giustifica entro un graduale processo di assimilazione di Andria all'interno del sistema che combatte. Un'assimilazione di tipo politico anzitutto, perché il Sindaco verrà promosso e rimosso quando accetterà l'incarico di Dirigente Responsabile di un Progetto di animazione Culturale e

Sociale; ed anche un'assimilazione di ordine retorico e linguistico che il lettore misura progressivamente da una pagina all'altra del romanzo. Dal primo viaggio nella Capitale fino ai capitoli finali Andria sembra prendere coscienza dell'inefficacia del suo linguaggio semplice, diretto, pragmatico e perciò sperimenta i modi dei suoi antagonisti: la sintassi involuta, il discorso trasversale.

Nel finale, durante la vertenza con lo Stato Sovrano, assistiamo all'avvenuta 'conversione' e metamorfosi di Andria, che parla ormai come i legulei che disprezzava, ricorrendo ai medesimi strumenti:

> Sentivo di essere sicuro del fatto mio, nonostante l'avvocato non mi avesse dato piena e totale soddisfazione. E va bene, dicevo a me stesso, possiamo metterci anche sul piano *de iure condendo*; io e il Titolare ci muoviamo su terreno politico. Era un'argomentazione che valeva per l'esterno. Per l'interno, ai fini di una presa in considerazione del ricorso, dovevo utilizzare i richiami alle leggi in nostro favore, i passi errati e falsi compiuti dal Titolare lungo l'*iter* della pratica, la procedura poco chiara seguita dagli industriali e accettata dagli uffici, il favoritismo evidente *contra legem*. (pp. 211-212)

Ma la sconfitta – se si rammemora il discorso di un Titolare di un indefinito Dicastero, a proposito della capacità degli umanisti di comprendere il problema dell'industrializzazione che si vorrebbe delegato totalmente a non si sa quali competenze – s'aggrava, sembrando la sconfitta di un modello umanistico di osservazione dei fatti della società e dello sviluppo. Il disprezzo si appunta sulla tecnicizzazione di una politica ignorante (come accadrà nel *college a s'ingresa* in cui sono costretti a istruirsi i politici regionali in *Mannigos de memoria*[221]):

> Ecco, il problema dell'industrializzazione non è proprio da professori, da umanisti, da docenti di discipline umanistiche, da intellettuali. Con ciò non intendo affermare o sostenere che le discipline umanistiche o i loro cultori siano superati o fuori dal

[221] Cfr. Antoni Cossu, *Mannigos de memoria*, Nuoro, ISRE, 1984.

> tempo. Anzi sono profondamente convinto dell'importanza di tali discipline, a scopo didattico, formativo, culturale, di allargamento di orizzonti. Ma in materia di industrializzazione gli umanisti sono fuori posto. Non ricordavo che studi avesse fatto e in che disciplina fosse diplomato o laureato. Forse in ginnastica. Lo chiamavano, infatti, "maestro di brinchi". Ma tale appellativo era certamente dovuto ai suoi continui salti, in occasione di crisi di governo, da un settore all'altro. (p. 183)

L'uso di termini tecnici non è però l'unica spia dell'addomesticamento del Sindaco. Più forte e significativa è l'insistenza su costrutti capaci di proiettare ogni azione e ogni gesto verso un futuro indeterminato:

> Entro i termini prescritti presentai all'Ufficio competente l'opposizione del comune di Balonia per la concessione dell'acqua alla costituenda società per la costruenda fabbrica, a ciò regolarmente autorizzato dal Consiglio. (p. 198)

In questo specifico caso sono i gerundivi a segnalare l'inconsistenza dei fatti, la separatezza dell'iter procedurale dalla realtà: la società che dovrà impiantare la fabbrica non è neppure stata costituita. Non esiste una società, non esiste una fabbrica e, tuttavia, si produce documentazione amministrativa. Il narratore, in questa fase, si rivela in tutta la sua debolezza come inghiottito da una burocrazia logorante, immerso in una lingua e in un contesto che spersonalizza tutto, che tutto rinvia a un indefinito futuro tanto procrastinato da falsificarsi.

Allora l'aggiunta recente, in fase di messa a punto del romanzo per la pubblicazione, della breve frase finale «Il sogno era svanito» costringe l'intero senso del romanzo verso un'interpretazione più radicale. Senza quella frase, l'ultima scena del libro, quella in cui Andria, rimosso dalla sua carica, promosso e assimilato, viene accompagnato pietosamente al treno da un suo giovane allievo, avrebbe potuto rappresentare una chiusura in qualche modo rasserenante, fotografando un simbolico passaggio di consegne tra una generazione e l'altra e prefigurando dunque un rinnovamento della prospettiva personalista e

comunitaria. Ma con quella frase, la mesta scena ci appare come il fallimento dell'idea di comunità che aveva entusiasmato anche Cossu.

L'autore aveva provato tante volte a creare strumenti di formazione di gruppi coesi e in vari settori («Il Montiferru», «Il Bogino», «La Grotta della Vipera»), a più riprese annunciando, negli editoriali della «Grotta della Vipera» in particolare, la cessazione delle attività a causa della solitudine in cui si trovava ad operare. Da un lato le istituzioni non manifestavano concretamente l'interesse che egli si aspettava a fronte della sua generosa azione, dall'altro lato gli intellettuali gli offrivano una collaborazione episodica e parziale. Come Andria si sentiva probabilmente assediato dalla deriva burocratica e da quella individualista, incapace di coinvolgere in un'unica, efficace azione corale la comunità regionale per la quale tanto coscienziosamente si era speso.

[D.C.]

§ 15.

Maria Giacobbe

Gli arcipelaghi

Il padre era Dino Giacobbe, ex-ufficiale decorato nella Prima guerra mondiale, la madre Graziella Sechi, insegnante elementare: entrambi avversarono strenuamente il regime fascista. Maria Giacobbe nacque il 14 agosto del 1928 a Nuoro, dove perfezionò gli studi conseguendo quel diploma magistrale che le consentì di insegnare nelle scuole elementari del circondario. Dopo aver collaborato con giornali e riviste dell'Isola e della Penisola – da «L'Unione Sarda» a «Il Mondo» di Mario Pannunzio – nel 1957 pubblicò il suo primo romanzo, *Diario di una maestrina*, poi tradotto in 15 lingue, nelle cui pagine proiettava e dava conto delle sue esperienze di giovane maestra: il libro le valse il Premio Viareggio come opera prima. L'incontro con lo scrittore danese Uffe Harder, nel 1958, la spingerà a lasciare la Sardegna alla volta di Copenaghen, dove vedranno la luce i due figli della coppia.

Dalla sua attività di scrittrice sono scaturite opere d'ampio spettro, dalla saggistica ai componimenti lirici, dai romanzi alla silloge di racconti. Per quanto i suoi lavori non di rado siano stati editi originariamente in danese, Maria Giacobbe non ha mai accantonato o lasciato in secondo piano il riferimento alle sue origini sarde, che anzi l'hanno motivata verso una riflessione sulle condizioni dell'Isola che è insieme sociale e culturale, e dunque intrinsecamente politica. Vanno sicuramente citati i due romanzi *Dagbog mellen to verdener* (Diario tra due mondi) del 1975, pubblicato due anni dopo in italiano col titolo *Le radici*, e *Masker og nøgne engle* del 1994, in Italia tradotto come *Maschere e angeli nudi* (1999): entrambi gravitano attorno al motivo, assai diffuso nel-

la letteratura sarda del Novecento, del narratore/narratrice che ritorna (sbarcandovi fisicamente oppure assecondando un flusso memoriale) nella propria terra d'origine, dove può contemplare la contraddizione fra le tracce persistenti d'un'epoca per certi versi arcaica – o addirittura fuori dal tempo – e le trasformazioni indotte dalla modernità.

Maria Giacobbe è morta a Copenaghen il 27 gennaio del 2024.

L'approfondimento: Gli arcipelaghi

Per Biblioteca del Vascello, esce nel 1995 il romanzo *Gli arcipelaghi*, dal quale qualche anno più tardi il regista nuorese Giovanni Columbu ha tratto, con significative varianti narrative, il bel film del 2001 (*Arcipelaghi*).

Si tratta sostanzialmente di una storia di vendetta la quale viene ri-costruita, quasi si trattasse di ricomporre un mosaico, attraverso una calibrata alternanza delle testimonianze/confessioni dispensate dalla variopinta teoria di personaggi coinvolta a vario titolo con l'omicidio (e la successiva ritorsione) del giovane pastore Giosuè. Il ragazzino era stato testimone, suo malgrado, di un furto di vacche pregiate: viene brutalmente trucidato da uno dei banditi per aver violato la consegna del silenzio.

Prevale in modo esorbitante, per tutta la parabola narrativa, il resoconto in prima persona da parte delle figure coinvolte. Verrebbe da domandarsi a chi mai riferiscano il loro racconto: il film risolve (in parte) la questione che il libro lascia in sospeso nella forma delle deposizioni che i testimoni rilasciano al giudice durante il processo – imputato è, qui come nell'ipotesto, il fratello della vittima, Oreste, che avrebbe appunto estinto il debito d'onore uccidendo l'uccisore[222]. Tra le varie supposizioni, non sarebbe fuori dal lecito congetturare che a

[222] Ma nel romanzo, a differenza di quanto accade nel film (dove Oreste è a tutti gli effetti innocente), la colpevolezza del ragazzino non è mai messa in discussione.

esprimersi nel romanzo sia la coscienza individuale di ogni singolo attante. In ogni caso, mettendo insieme le tessere del puzzle, il discorso si articola, anche mediante la tecnica del discorso indiretto libero, in una voce corale, espressione di una complicità collettiva – nessuno può realmente dichiararsi esente da colpe – entro una comunità che tende a voler ricompattare il proprio tessuto sociale destreggiandosi fra delazioni e omertà.

La piccola realtà agro-pastorale dell'immaginario paesino di Dolomè rappresenta una Sardegna che è «ancora come ai tempi d'Omero» (p. 11)[223]. Il più eclatante fra i riscontri lo si coglie nel nome dei due fratelli protagonisti, o in quello della loro sorella Cassandra, che paiono precipitare direttamente dall'Antico Testamento oppure dalla tragedia greca. E in effetti l'opera di Giacobbe recupera dalla tragedia antica il senso dell'ineluttabilità del destino, cui anche l'ultimo degli eroi si deve piegare:

> Le cose accadevano chissà dove, chissà in quale buio, fuori dalla volontà umana. Ed erano inevitabili. Non si può avere rancore, né altro genere di sentimenti, verso le cose inevitabili. (p. 41)

Si tratta dunque di un microcosmo governato da norme consuetudinarie e popolato da figure che vivono una condizione socioeconomica sempre sospesa sul livello di guardia – un'attitudine che comporta costantemente il rischio della caduta rovinosa e per la quale ogni 'deviazione' può dare adito allo sgomento o all'ira: «Ma so che devo tener duro e continuare a tacere, in questo maledetto paese dove tutti abbiamo paura» (p. 46). Da questa perenne propensione alla *disgrazia* deriva anche un impulso centrifugo, come annunciava proletticamente il primo capitolo del romanzo, intitolato *Esilio* e delineante il punto di vista di chi l'Isola l'aveva effettivamente abbandonata.

[223] Le citazioni, per cui da qui in avanti si farà riferimento esclusivamente al numero di pagina, sono tratte da Maria Giacobbe, *Gli arcipelaghi*, Nuoro, Il Maestrale, 2001.

Il copione che va in scena ne *Gli arcipelaghi*, come ogni dramma che si rispetti, pretende che ciascuno rispetti il ruolo che gli è stato assegnato. Con modalità conforme alla liturgia che prevede il sacrificio dell'innocente, i vari attanti recitano a partire dall'apparizione del messaggero funesto, il quale annuncia la morte di Giosuè:

> Recitavano un dramma del quale ancora non si erano udite che le prime insignificanti battute. Eppure già si sentiva un'inquietudine che non sfuggì neppure a noi, le più giovani. Era come se, dal suo primo apparire, insieme a lui avessimo sentito entrare la morte. (p. 50)

L'omicidio del ragazzino innesca ineluttabilmente il circuito della vendetta, come esprime ieraticamente l'anziana nonna, depositaria dell'antica legge comunitaria: «Come è vero Dio, qualcuno cancellerà col sangue queste lacrime!» (p. 51).

Nel rispettare fedelmente la posizione assegnata loro nella scacchiera, ciascuno è carnefice dell'innocente, compresa la madre Lucia Solinas che arma la mano di Oreste (gemello, e quindi doppio della vittima), o l'allevatore che aveva subìto la prima infrazione del codice – quello Zio Antonio Flores che di fatto torturò Giosuè fino al punto di estorcergli la soffiata decisiva per seguire le tracce dei ladri del bestiame.

La recita prosegue anche nel tribunale (al processo è dedicata l'ultima parte del libro) dove ciascuno – giudici, avvocati, testimoni e imputato – ottempera alle consegne di rito. Non si sottrae al gioco delle parti neppure la giovane dottoressa Rudas la quale, pur mossa da buoni principi, tende tuttavia (almeno in partenza) a contemplare la vicenda in astratto, forse perché educata in città[224]. A suo tempo ave-

[224] In quanto 'cittadina' vorrebbe emanciparsi da quella condizione che considera assimilabile alla barbarie – come conferma l'alternarsi dei moti dell'animo che vengono suscitati dalle varie fasi del processo: «Io non avevo scelto di vivere nella barbarie, io non volevo sapere» (p. 185); «quella società alla quale mi sentivo estranea e in mezzo alla quale, non per mia scelta, ero nata e le circostanze m'obbligavano a vivere» (p. 233); così come il desiderio «d'essere tenuta fuori dalla preistoria che ancora ci era contemporanea […] Una preistoria che forse anch'io mi portavo dentro» (p. 237).

va ospitato mal volentieri Oreste in fuga da Dolomè; nel corso delle udienze, ogni parola della sua testimonianza («recitavo il personaggio che l'avvocato […] mi aveva […] chiesto di recitare» p. 246) viene scandita a difesa dell'omicida. Il brano più esplicitamente metadrammatico, concernente l'antinomia fra verità e finzione, corrisponde al suo angolo di visuale sul processo:

> Io avevo le mie battute, i giudici e gli avvocati avevano le loro. Fisse, come in un dramma teatrale.
> Eravamo attori che recitavano le battute che il regista ci aveva assegnato. Ognuno aveva la sua parte, e una parte non più veritiera o nobile di un'altra. Ogni parte è ugualmente nobile e necessaria e ogni battuta, in quanto necessaria allo svolgimento del dramma, ugualmente vera.
> Jago, Otello, Desdemona… se non come persone, come personaggi tutti sono ugualmente nobili e necessari, nessuno di loro sarebbe qualcosa senza l'altro, e nessun attore mente quando pronunzia le battute che gli sono state assegnate perché necessarie allo svolgimento del dramma. La battuta che lo scrittore ha messo loro in bocca è la sola verità che conti e l'attore deve pronunciarla con convinzione e per convincere, come la verità che è. La verità che lo scrittore ha scelto. Una delle molte possibili, certo. Ma quella. Qualunque esitazione o trasgressione rovinerebbe il delicato e magico meccanismo del dramma. (pp. 244-245).

L'altro conflitto in atto, topico nell'ambito della narrativa sarda del Novecento, è quello fra la legge dello Stato e il Codice della vendetta – a suo tempo immortalato da Antonio Pigliaru ne *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico* (1959).

Il codice non scritto si fonda su una propria etica, correlata al principio di proporzionalità, la quale non combacia affatto con l'ordinamento penale:

> rubare non è offesa, peggio per chi non la sa difendere la roba sua. Ma lui no. Lui aveva mangiato e bevuto in casa di zio Antonio Flores. Rubandogli il bestiame lui tradiva uno che lo aveva trattato da amico. (pp. 53-54)

Fra la logica sedimentata dalle norme comunitarie autoctone e la giustizia dei tribunali[225] si profila tuttavia una comparazione dalla gittata più lunga, ogniqualvolta quest'ultima agisca con la finalità di 'vendicare' il delitto, piuttosto che di redimere l'imputato.

Levitante dai territori d'Utopia, provocazione d'una controparte arguta e visionaria, si dispiega allora la proposta formulata da Lorenzo, il marito della dottoressa, d'origine sarda per parte di madre e (paradossalmente) figlio d'un magistrato continentale:

> Un mondo più bello e più giusto anche per i delinquenti, che sono i più disgraziati di tutti!
> Sarebbe bello chiudere le carceri e rendere superflui i giudici e i poliziotti […]. Renderli superflui col creare una società più giusta e più civile, più allegra e costruttiva, non vendicativa ma soccorrevole… Non ti pare che la nostra casa, la nostra famiglia, fossero un luogo ben migliore di un carcere per recuperare Oreste alla felicità? (p. 228)

Se il disonore è inemendabile, a meno di macchiarsi dei delitti più atroci, una voce in dissonanza si leva anche dall'interno della piccola comunità, nella sua cellula più intima, quella della famiglia di Giosuè. È una voce al femminile[226], che appartiene a una delle due figlie di Lucia Solinas. Alla giovane spetta in effetti l'incombenza di rievocare

[225] In *Arcipelaghi* di Columbu è particolarmente efficace la scelta linguistica che opta per un codice binario sardo/italiano: mentre la vita comunitaria viene resa viva e plausibile attraverso l'uso del dialetto, la lingua del Tribunale, espressione dell'autorità dello Stato, è ovviamente l'italiano.

[226] Assomiglia a uno di quegli 'spiriti solitari' al femminile che venivano da Fabrizio De André fissati nell'immagine delle «macchie di lutto rinunciate all'amore» – tra i versi della canzone *Disamistade* (1996), dedicata alla questione della faida. Il sacrificio dell'«amore» viene evocato anche nello sfogo della ragazza: «A causa del lutto […] quell'anno non potevamo mostrarci attorno ai falò. Le nostre compagne sarebbero andate senza di noi ad arrostire le castagne e le patate fra le ceneri calde, a guardare e a farsi guardare, a ricevere, forse, e a rispondere a qualche dichiarazione d'amore. Noi non potevamo essere lì […] Così era, e così era sempre stato nel mondo per chi, come noi, nasceva sotto una stella cattiva» (p. 132). Per la concezione relativa al 'nascere sotto una stella cattiva' cfr. il capitolo dedicato a Salvatore Cambosu e allo specifico di *Miele amaro*.

le sequenze più atroci del lutto – e mentre le altre donne di casa interpretano la parte delle prefiche, i versi pieni d'odio e vendetta suscitano il suo ribrezzo:

> I versi li inventava sul momento come un'invasata. A me mi faceva paura e ribrezzo. E anche vergogna. Tutto quel mondo, dove si uccideva, si rubava, si cantava per i morti e contro i vivi, dove l'odio metteva radici che soffocavano ogni altra possibilità di vita, mi faceva paura e ribrezzo. E anche vergogna. Mi pareva terribile doverne far parte e sentirmene così estranea e nemica. Neppure la morte di Giosuè mi pareva terribile quanto quello che stava accadendo nella nostra cucina. (p. 72)

Un'ultima annotazione. Il romanzo può essere inteso anche come un'indagine la cui soluzione emerga caoticamente, un frammento alla volta, per via di quel meccanismo narrativo a incastri, al quale s'è fatto cenno, che determina il libero contraddittorio fra i testimoni. La verità insomma non discende dall'abilità di un investigatore tradizionale – quelli ufficiali, d'altronde, rappresentando le istituzioni dello Stato appaiono del tutto estranei alla vicenda fin quasi all'epilogo. Il lettore è invece agevolato da quanto viene 'privatamente' confessato dai numerosi colpevoli. La capacità analitica di mettere in fila tutti gli indizi, raccogliere le indiscrezioni, motivare i reticenti a parlare, appartiene d'altronde alla madre Lucia Solinas ed è motivata, ancora una volta, dalla vendetta:

> Non aveva risparmiato mezzi né minacce sino a che non aveva avuto l'assoluta certezza sull'identità degli assassini. Ma la sua certezza e le sue prove non sarebbero bastate a "quelli che son pagati per fare giustizia e non la fanno". Perciò le aveva tenute per sé ed era solo grazie al coraggio di Oreste che l'equilibrio, rotto dalla morte di Giosuè, era stato ristabilito.
> "Non siamo dei sanguinari, noi, e per noi adesso la partita è chiusa. Nessuno e niente potrà mai restituirci il nostro bambino, ma la sua anima non avrebbe potuto trovar pace se non avessimo fatto giustizia, se a causa della sua morte avessimo anche perduto l'onore […]". (p. 190)

Come vuole una tradizione consolidata, la rappresaglia che ristabilisce l'equilibrio attraverso la violenza viene consumata durante i fuochi di Sant'Antonio, festa paesana e dunque circostanza che dovrebbe consacrare i valori condivisi da una comunità. Vale la pena ricordare come fosse stata descritta l'agonia del primo morto assassinato del romanzo; l'innocente Giosuè veniva accomunato al corpo straziato del maiale al macello:

> Quando non si ha mano buona per sgozzare al primo o al secondo colpo, il maiale, già con la gola squarciata ma con una forza come se i diavoli si siano impadroniti di lui, si scuote di dosso gli uomini che lo tenevano fermo e, zigzagando come un ubriaco e vomitando sangue, cerca di darsi alla fuga. Poi quasi di schianto crolla sulle ginocchia e, agitando la testa sbattendola sui ciottoli per terra, lancia quegli urli fortissimi d'agonia che pare che tutto l'inferno si sia rifugiato nel suo ventre e si rifiuti d'uscirne. (pp. 94-95)

Non alle bestie, evidentemente, appartengono la crudeltà e la barbarie, che sono invece una prerogativa di quegli uomini i quali abbiano rinunciato alla compassione.

[A.C.]

§ 16.

Salvatore Mannuzzu

Procedura

Nato a Pitigliano, in provincia di Grosseto, il 7 marzo del 1930 da una famiglia originaria della Sardegna, nell'isola (e specificamente a Sassari) trascorrerà la maggior parte della sua vita – spesa, almeno per quanto concerne la pubblica ribalta, fra magistratura, attività parlamentare e la scrittura delle opere letterarie. Salvatore Mannuzzu fu infatti una figura dal nitido profilo intellettuale, il cui impegno nei confronti delle questioni socioculturali strettamente connesse al futuro dell'Isola può essere valutato, nella sua concretezza, a partire dalla stagione segnata dal Piano di Rinascita della Sardegna, che avrebbe favorito la modernizzazione della regione (con tutte le sue contraddizioni) fra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta: e può essere valutato specificamente nella sua attività di animatore della rivista «Ichnusa», insieme ad altre personalità del calibro di Antonio Pigliaru, Manlio Brigaglia e Giuseppe Melis Bassu.

La carriera in magistratura aveva già preso abbrivio nel 1955, e si sarebbe protratta fino al 1976, quando venne eletto alla Camera dei deputati, come indipendente, nelle file del Partito Comunista Italiano: fu quindi parlamentare nel corso di tre legislature (l'esperienza si concluderà nel 1987), con l'esordio negli anni di piombo – anni turbolenti vuoi per la sfida rilanciata allo Stato dal terrorismo rosso e nero, vuoi per la losca complicità stragista di pezzi deviati delle istituzioni. Vale la pena ricordare, in proposito, la cornice storica dispiegata nelle pagine di *Procedura* (il primo successo e probabilmente il suo libro più celebrato): qui la vicenda romanzesca s'intreccia a più livelli con la

cronaca del rapimento di Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse. La giovane Repubblica viveva una condizione di instabilità che rischiava di compromettere i presupposti su cui si fonda la partecipazione comunitaria agli organismi democratici – la pressione esercitata sulla classe dirigente da una dilagante inquietudine, alimentata dalla violenza, non spinse tuttavia Mannuzzu ad accantonare i suoi principi garantisti: nel 1979 si mise di traverso alla posizione ufficiale del PCI e votò contro le leggi speciali antiterrorismo. La sua militanza politica fu invece contrassegnata dagli ottantasei progetti di legge e i centosettantanove interventi promossi nel corso della sua esperienza parlamentare.

Una coerenza di fondo riconnette in definitiva l'attività del magistrato – il quale aveva sempre manifestato una sensibilità sollecita nel rivendicare i diritti dei detenuti nelle carceri[227] – alla concretezza del suo operato politico.

E quella stessa coerenza non è difficile riscontrarla anche nelle opere narrative, per quanto Mannuzzu, per la concezione che aveva dell'arte, non avrebbe mai potuto cedere alle lusinghe della letteratura militante. Non a caso aveva sempre cercato di tenere ben distinte la carriera nella magistratura e la pubblica espressione del suo talento per la scrittura creativa. È comprensibile, dunque, che il primo romanzo – ambientato negli anni della Seconda guerra mondiale, con successivo sviluppo nell'immediato dopoguerra, dal titolo *Un dodge a fari spenti* (1962) – sia firmato con lo pseudonimo Giuseppe Zuri. Il già citato *Procedura* (1988)[228] vede la luce sedici anni dopo, solo una volta conchiusa l'esperienza politica romana. Tra i banchi del Parlamento Mannuzzu aveva conosciuto Natalia Ginzburg, per il tramite della quale il libro approdò all'Einaudi (che resterà negli anni a venire la casa editrice di riferimento). Il romanzo riscuote il consenso entu-

[227] Polemicamente ebbe modo di esprimersi, per esempio, nei confronti della detenzione perpetua inflitta con la pena dell'ergastolo, che evidentemente non prevede, per statuto, la redenzione del condannato.
[228] Nel 2000 il regista Antonello Grimaldi trasse dal romanzo *Procedura* il film *Un delitto impossibile*.

siasta della critica, che si concretizza con l'assegnazione del premio Viareggio.

Negli anni a seguire l'autore sassarese pubblica *Un morso di formica* (1989), *La figlia perduta* (1992), *Le ceneri del Montiferro* (1994), *Il terzo suono* (1995), *Il catalogo* (2000), *Alice* (2001), *Le fate dell'inverno* (2004). Del 1997 era invece *Corpus*, raccolta di poesie che definisce il versante lirico della sua attività di scrittore.

Come aveva notato Giuseppe Marci, la narrativa di Salvatore Mannuzzu costituisce una significativa eccezione nel panorama della letteratura sarda:

> I romanzi, pur essendo tutti ambientati in Sardegna, rappresentano un'anomalia e un motivo di scandalo: il tradizionale ambiente agropastorale e le altrettanto tradizionali tematiche vengono meno e lo scrittore, attraverso un'elaborata strutturazione del racconto, avvia il lettore verso paesaggi pur sempre sardi ma inediti e, sotto un certo profilo standardizzati. In tale scenario […] si consumano drammatiche vicende di una modernità che si mostra sempre più eguale a se stessa in ogni parte del mondo e ciò che interessa è il dramma, non la fisionomia del luogo in cui accade. Anche se poi il solo fatto che accada in quella terra finisce col diventare un grido d'allarme per il destino di atopia cui lo scrittore la vede avviata[229].

Muore a Sassari il 10 settembre del 2019.

L'approfondimento: Procedura

Il protagonista è un magistrato dalla fisionomia per molti aspetti indecifrabile: poche e ben selezionate sono in effetti le tracce sparse lungo le pagine del suo 'diario'. Al lettore è concesso sapere che, a causa di un non meglio precisato provvedimento disciplinare, è stato 'con-

[229] Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo: Letteratura sarda*, Cagliari, Cuec, 2005, p. 286.

finato' nell'isola – una Sardegna ancora ben riconoscibile nonostante la prevalente trasfigurazione dei toponimi – nella quale si sente in buona sostanza 'straniero' e, con il procedere farraginoso dell'indagine affidatagli dai superiori, sempre più estraniato: l'indagine, che dovrebbe costituire l'asse portante della narrazione, gravita intorno alla prematura dipartita del collega Valerio Garau, morto avvelenato per aver ingerito una pillola contenente cianuro. Le difficoltà legate allo svolgimento dell'incarico (che d'altronde avrebbe scansato volentieri) consegnano il protagonista al ruolo dell'antieroe: mentre lo osserviamo introdursi finanche con imbarazzo nella vita privata del collega deceduto, e in quella degli altri personaggi che gravitano attorno alla sua scomparsa, si rivela essere un investigatore del tutto inadeguato all'impresa – incapace com'è di convivere con il proprio turbolento passato (appena adombrato) o anche solo di commisurarlo agli emergenti scandali di chi non c'è più, e non ha quindi motivo di turbarsene.

Non sembri paradossale, dunque, l'evidenza per cui sono più cospicue le informazioni che, come tessere di un mosaico, vanno a comporre la sfaccettata personalità della vittima Garau, alle quali il lettore può attingere in corso d'opera. Per quanto concerne le ipotesi delittuose, la (pseudo)indagine, transitando per testimonianze non sempre affidabili, finisce per portare alla luce poche verità (gli amori proibiti e i traffici illeciti di reperti archeologici) frammiste a chiacchiere dal discutibile peso specifico, sedimentate nel corso di un intero tracciato esistenziale, le quali contribuiscono solo a complicare il quadro d'insieme:

> Come è morto il consigliere Garau? Per suicidio, per omicidio o per un casuale errore? Ciascuna di queste ipotesi appare plausibile, e tuttavia per qualche aspetto strana […] E chi era il consigliere Garau? Un cinico, un seduttore, un bugiardo, un ragazzo malcresciuto, un ingenuo? Il giudice chiamato a far luce scorge tutte le implicazioni e le diramazioni che precedettero quell'istante mortale; si muove fra palazzi polverosi e villette in abbandono, fra viali alberati e strade rupestri, nell'isola dove giungono intanto le notizie del sequestro di Moro, con un clamore lontano,

> lasciando intatta la polvere degli uffici e l'indifferenza dei funzionari. Chi era il consigliere Garau?[230]

Sciorinata nelle forme di un diario in cui di volta in volta il protagonista registra fatti e percezioni – anche se l'intreccio non sempre rispetta la lineare scansione diacronica delle sue pagine – la vicenda allestita nel romanzo s'intreccia con le tragiche giornate del rapimento di Aldo Moro, nel marzo del 1978: portandosi appresso un lungo strascico di complotti e intrighi perversi, le prime pagine dei quotidiani nazionali giocano a rimpiattino con la piccola cronaca di periferia[231]. La clamorosa teoria di accadimenti che porterà alla morte di un protagonista assoluto della vita politica e delle istituzioni democratiche del Paese, la quale s'incardina su un grande enigma per certi aspetti tuttora irrisolto, ribadisce il portato di una piccola vicenda di provincia e del suo puntiforme enigma altrettanto indecifrabile: entrambe, in definitiva, propongono frammenti oltre i quali s'annuncia una verità sorprendentemente crudele. Ma in nessun caso l'indagine può essere risolta *sic et simpliciter* con l'individuazione del colpevole.

Comunque lo si voglia contemplare, almeno in relazione al primo livello di fruibilità (quello di appartenenza al genere) *Procedura* è dunque un romanzo giallo che tuttavia è organizzato in maniera poco ortodossa: se nell'ottica della fortunata formula coniata da Oreste del Buono ebbe il merito di inaugurare[232] la 'Scuola sarda del giallo'[233], il

[230] Cfr. Natalia Ginzburg, *Premessa*, in Salvatore Mannuzzu, *Procedura*, Torino, Einaudi, 2015.
[231] Una sorta di produttiva provocazione – quella per cui la grande Storia d'Italia viene comparata ai modesti avvenimenti consumati entro i confini dell'Isola – che spesso abbiamo rilevato nelle migliori pagine della letteratura sarda del Novecento: si vedano, per esempio, i paragrafi dedicati al *Giorno del giudizio*, a *Marcia su Roma e dintorni* o a *Po cantu Biddanoa*.
[232] Insieme a *L'oro di Fraus* di Giulio Angioni, pubblicato anch'esso nel 1988.
[233] All'epoca, il riferimento a una 'scuola sarda' era probabilmente un'etichetta persino eccessiva: tuttavia essa viene successivamente corroborata da una teoria esorbitante (almeno in proporzione) di libri gialli, o riconducibili al genere, pubblicati, fra lo scorcio del vecchio e il nuovo millennio, da una folta schiera di autori isolani – da Marcello Fois a Giorgio Todde, passando per Luciano Marrocu, Flavio Soriga ed Emanuele Cioglia, per non citarne che alcuni.

libro di Mannuzzu al contempo s'inserisce in quella tradizione italiana novecentesca – Gadda e Sciascia i riferimenti imprescindibili – la quale tende a destabilizzare i canoni del genere mediante un ordito narrativo che predispone al fallimento dell'indagine e/o introduce a molteplici livelli di realtà, cui la stessa indagine dà adito.

Tuttavia, come ha notato Onofri,

> Là dove Sciascia s'interessa alla Giustizia, Mannuzzu s'appassiona ai giudici in carne ed ossa, all'umana misura di chi giudica: non per niente, l'ambiente giudiziario di provincia entro cui la vicenda si consuma, tra viltà e reticenze, veleni e vanità, orgoglio e pregiudizio, resterà memorabile, tra quelli almeno che la nostra narrativa più o meno recente ci ha restituito[234].

Ricapitolando, il romanzo prende abbrivio da un indagatore a sua volta suscettibile d'attività inquisitoria, con problemi di alcolismo che non si sa bene fino a che punto siano una conseguenza o la causa del provvedimento disciplinare che lo ha (ri)collocato in una procura lontana nella periferia d'Italia. Mentre il protagonista dissimula l'immagine di se stesso fra le pieghe di una scrittura sobria, eppure quasi mai lineare, il racconto in prima persona propone una progressione priva di dinamismo e dà conto d'una sfiducia sistematica sulle proprie (e altrui) attitudini investigative. Così la scrittura, che s'annunciava diaristica ma che non avvolge e non invita alla complicità di un orizzonte condiviso (ma casomai suggerisce la profondità quadrimensionale di una realtà contraddittoria), si fa portavoce dell'inattitudine del magistrato non tanto a esplorare quanto soprattutto a risolvere il reale. Se il reale è inconoscibile, il magistrato inquirente è perfino timoroso (anche negli ordinari e inevitabili sopralluoghi) d'introdursi nella vita altrui:

> Provai ancora, anzi più forte, l'impressione che si trattasse di svuotare il mare con un cucchiaio. Come di ogni impresa cono-

[234] Massimo Onofri, *Procedura Mannuzzu*, in Id., *Altri italiani. Saggi sul Novecento*, Roma, Gaffi, 2012, p. 303.

> scitiva; a parte che quella in particolare non mi pareva proprio la mia: non il mio mestiere. Iniziai ad aprire un cassetto della scrivania, a disagio […] Magari lì dentro, o fra le pagine di uno dei libri ammucchiati negli scaffali, c'era, come si dice, la prova, forse l'unica: la chiave per capire ciò che era accaduto. Però mi spaventava l'infinità, o quasi, dei luoghi del mondo in cui poteva trovarsi […][235]. (p. 80)

Di fronte al naufragio prospettato dall'arcipelago frastagliato delle verità («Che cos'è la verità […] E che ce ne facciamo», p. 272) resta l'opzione che di pragmatica appartiene al mestiere del bravo investigatore: banalmente, si tratterebbe di seguire con 'scrupolo filologico' le tracce che conducono all'autore di uno specifico gesto. Ma anche in questo caso l'esito è incerto:

> c'era solo da sperare che rimestando qua e là venisse fuori alla fine, magari per caso, un fatto – o un oggetto, o il gesto d'una figura umana – capace di suggerire una traccia; o la traccia d'una traccia. Del resto non ero tenuto a trovare verità, mai ce ne fossero, ma ad assolvere a un compito pratico: stabilire chi avesse somministrato quel po' di sale velenoso (esuberante rispetto allo scopo) a Valerio Garau. (p. 162)

Che l'approccio esistenziale non sia il più adeguato a guidare in direzione d'una pacifica soluzione dell'indagine è, oltre che un topos cinematografico consolidato, una fra le poche cognizioni che pertengano l'esperienza del nostro magistrato/narratore. Un livello di autoconsapevolezza che forse spiega tanto l'indolenza, per cui la ricerca s'estenua sfilacciandosi, quanto il procedere accidentale:

> Era dunque un fucile, un fuciletto rimediato di quelli che magari poi esplodono sulla faccia dell'incauto cacciatore, unica sua vera preda? O invece, almeno nell'intenzione, una rete a strascico: una

[235] Le citazioni, per cui da qui in avanti si farà riferimento esclusivamente al numero di pagina, sono tratte dalla seguente edizione: Salvatore Mannuzzu, *Procedura*, Nuoro, Il Maestrale, 2021.

> sciabica cieca, ma disposta a raschiare chissà quale fondo? Anche se la calavo con più della malavoglia necessaria; conscio che rimestare è peggio, ciò che si rimette in giro e risale è la tristezza sedimentata faticosamente in tanto tempo: e ciò che così, tra le maglie, viene tirato a riva delude sempre, quando non spaventa. Ma era il mio mestiere, non ne avevo altri; per questo stavo sul libro paga di qualcuno: sinché ci stavo. (p. 179)

Se la *quête* implica un ventaglio di opportunità e complicazioni, dalla divagazione al disorientamento, lo spazio narrativamente sollecitato (ed effettivamente attraversato) nel corso dell'investigazione merita un'ultima riflessione. Mentre l'asse temporale è difatti marcatamente scandito da avvenimenti che vanno ben oltre il quotidiano resoconto autoreferenziale, *Procedura* concede solo qualche punto di riferimento geografico poiché dileguano, come accennato, perfino i toponimi originali. Eppure, è proprio in virtù della consistenza letteraria di quello stesso spazio narrativo che al lettore è ancora consentito cogliere alcuni raffinati, o perspicui, segnali di 'sardità'. Alla prima categoria appartiene la rivisitazione memoriale che la voce in primo piano si concede (sarà perché «il vissuto è sempre meno inclemente della vita», p. 155) come una sorta di bilancio consuntivo. È rilevante la forma esteriore che tale ricordanza assume: 'Io' chiama in rassegna tutti gli 'altri' protagonisti, ciascuno distillato (o inchiodato) in un'immagine cruciale, fino a comporre una teoria fantasmatica che sfila allucinata, come può esserlo una processione in cui i vivi si accompagnano con i morti – ovvero, alla maniera di Salvatore Satta nel *Giorno del giudizio*:

> Lauretta, quel suo passo lieve e fermo e quel suo stare a una prova cui nemmeno l'angoscia precedente l'aveva preparata, al di là della morte; la povera Niki; l'involontaria coppia dello zio canonico e della zia cieca – don Pietro e donna Teresita (e la sua ombra discreta, la domestica omonima Teresa); Giomaria Martinez, dignità (se è possibile) e fatica; ma sì, anche l'intollerabile François, il Tordo con il foulardino al collo, l'inesistente Niolu – sostituto anziano –, Monsignore – pavido e per così dire colto – e moglie ricca… Ma soprattutto loro, i morti: Valerio e Biba – Ninni

> e Biba […] Che adesso devono entrare in questa storia: come è scritta su queste pagine; perché di un'altra, loro, già fanno parte. (pp. 156-57)

Nella seconda categoria rientra invece l'immagine del treno (forse lontano parente di quello che suggellava le pagine di *Miele amaro*[236]) e dell'«incredibile ferrovia» che, lungi dal manifestarsi quale emblema di modernità, diventa l'incarnazione di un circuito temporale svincolato da quello ufficiale della Storia:

> […] l'incredibile ferrovia che – venendo alimentata da carbone greve di zolfo, insistendo nei giri oziosi e dimenticandosi per soste infinite non solo in stazioncine ma anche in aperta campagna – collegava secondo tempi non storici gli estremi dell'isola. (pp. 189-190)

In definitiva, pur essendo la Sardegna ancora ben 'identificabile' nelle pagine di *Procedura*, la vicenda avrebbe potuto aver luogo in molte altre non meglio specificate periferie della Penisola senza smarrire il nocciolo del suo significato. Si tratta in effetti della contestualizzazione particolare di quell'«arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale», come scriverebbe Leopardi, entro il quale si perpetua il lento tracollo d'ogni puntiforme espressione di vita:

> e adesso neanche così bella, le mani che mostravano più della sua età, il viso ancora liscio ma disfatto, molto pallido: immagine di una distruzione che si svolgeva ben oltre quell'apparenza, dentro di lei, ma che la investiva tutta; come del resto succede di chiunque; che avrebbe segnato stasi, arretramenti e altri tracolli, che sarebbe durata quanto la sua vita. (p. 184)

Ne consegue un drastico mutamento di prospettiva. Il mistero non concerne più il processo, inteso ovviamente anche nella sua fase istrut-

[236] Si veda il capitolo dedicato a Salvatore Cambosu e l'approfondimento dedicato allo specifico di *Miele amaro*.

toria, ma è una categoria che concerne il vissuto irripetibile di tutti coloro i quali sono stati implicati nel processo:

> Dunque il processo Garau era finito. Non c'era più nessuna direzione da esplorare: io non ne vedevo, né altri sapeva indicarmene. Nemmeno ci interessava farlo. Ce ne dimenticavamo, tutti, come è giusto; dentro una congerie di altro, che cresceva e si accatastava quotidianamente; ognuno spinto, anche, da propri personali rovelli, richiami della vita. Vivere è stare a simili appetiti, i più diversi, se pure sembra di esserne privi: necessità vitali, appunto, è tautologico. E chi muore giace, anche quando è morto ammazzato. (p. 249)

La conclusione non può che essere il coronamento del percorso intrapreso, ciò che la coerente teoria di indizi aveva contemplato fin dall'esordio: ammesso sia ancora concesso recuperare un'ombra di verità attraverso l'indagine, essa non può essere illuminata da un senso.

> Si trattava solo di un'ipotesi? Comunque mi sembrava la più probabile, fra tutte. Né mi pareva, a quel punto, che ciò che chiamiamo verità avesse senso, giacché non ne vedevo la funzione. Del resto i «motivi» rimangono sempre «incompleti». (p. 267)

[A.C.]

§ 17.

Antonio Puddu

La colpa di vivere

Originario di una famiglia tradizionalmente legata al mondo agricolo, Antonio Puddu nacque a Siddi il 2 novembre del 1933: la sua attività letteraria in effetti tenderà il più delle volte a conciliarsi – quando non verrà direttamente ispirata dal tesoro di saperi che nella terra allignano – con il lavoro quotidiano nella sua azienda agraria nella Marmilla.

È alla fine degli anni Cinquanta, vale a dire all'epoca della sua collaborazione con la rivista «Ichnusa»[237], che maturò il rapporto di stima nei confronti di Salvatore Cambosu, che egli considerò come un maestro. Il suo primo romanzo *Zio Mundeddu* (Bologna, 1968) consegue il Premio Grazia Deledda come opera prima. Seguono poi *La colpa di vivere* (1983), la raccolta di racconti *La valle dei colombi* (1996) e gli ultimi due romanzi (che andrebbero a comporre, insieme ai primi, una sorta di quadrilogia) *Dopo l'estate* (2001) e *L'orto degli alveari* (2011), tutti per la casa editrice foggiana Bastogi.

Scrisse per vari quotidiani e riviste regionali e nazionali tra cui «L'Osservatore Romano», «La Fiera Letteraria», «Realtà del Mezzogiorno», «Il Tempo» e «La Grotta della Vipera».

Il tratto più rilevante condiviso dall'opera narrativa di Antonio Puddu deriva probabilmente da un originale approccio alla scrittura, che opta per un impasto equilibratissimo fra lingua letteraria e la mi-

[237] La rivista all'epoca era guidata da intellettuali del calibro di Antonio Pigliaru, Giuseppe Melis Bassu, Manlio Brigaglia e Salvatore Mannuzzu.

mesi d'un parlato costantemente sollecitato e innervato dalle forme della sintassi regionale. A qualcuno potrà non piacere ma, come scrive Giovanni Cara, è difficile restare indifferenti al

> miracolo di una scrittura coltissima, cesellata, che si fa lèggere a voce alta scandendosi spesso in ottosillabi, novenari, endecasillabi. È ancora forse da studiare con attenzione il processo lungo che, da *Zio Mundeddu*, attraverso *La colpa di vivere* fino a *Dopo l'estate*, evidenzia una precisa volontà da parte dell'autore di raggiungere una sintesi lirica affidata contemporaneamente alla precisione della parola e alla sua capacità di creare un'ampia atmosfera, dove giochino la medesima partita il silenzio della scrittura e il denso rumorio della lettura[238].

Muore il 26 gennaio del 2022.

L'approfondimento: La colpa di vivere

L'opera prende abbrivio dallo spettrale spettacolo di una Cagliari devastata dai bombardamenti aerei del 1943. La 'ripresa' *in medias res* inquadra scorci di città (insieme allo sguardo allucinato del protagonista) registrandone, anche a livello sonoro, la repentina polverizzazione – quasi fosse l'accelerata decomposizione di un vasto organismo fatto di stradine, tuguri e palazzine. Cadavere fumante fra gli innumerevoli altri prodotti da un massacro inconcepibile:

> Aveva l'impressione d'affondare nelle strade di Cagliari distrutta. I tetti della città gli sembravano tremare e lì lì per cedere sulle strade già ingombre e chiuse da muri che sfaldavano fra mattoni rotti e pietra sporca di calcina seccata. Vedeva la polvere bianchiccia e fumosa delle macerie. Si fermò, pieno di stanchezza e nausea. Guardò e l'impressionò una casa; era sventrata: fuori

[238] Giovanni Cara, *Nota introduttiva*, in Antonio Puddu, *La colpa di vivere*, Nuoro, Ilisso, 2012, pp. 5-6.

> rossa di mattoni e dentro bianca. La vide barcollare e afflosciarsi sollevando polvere e uno sgretolio di rumori che s'allargò sordamente attorno[239]. (p. 11)

Ad aggirarsi fra le macerie è il reduce Ettore Luna, già scampato a una ferita di guerra; con lui si muove l'amico/nemico Bonaventura, compaesano e compagno d'armi anche nella stagione della rivolta partigiana, il quale è tuttavia figura per certi aspetti più ambigua, giacché nasconde fin dal principio un qualche delitto inconfessabile:

> I due amici, opposti e complementari, scendono dal traghetto che li riporta dalla penisola di guerra; attraversano la città che è insieme emblema di progresso e dissipazione; risalgono su su verso la provincia agropastorale che sarà come l'immagine di una tradizione ferita dai cambiamenti; infine testimoniano, ognuno per sé stesso, un futuro macchiato dalla colpa di vivere[240].

Prima di riuscire ad approdare a Siddi, paese natio, la coppia speculare di ex-combattenti si muove con i riflessi (motori e psichici) condizionati dai traumi del conflitto («istintivamente si cercò dietro il fucile, come quand'era alla macchia» p. 18). Sotto questo aspetto va rilevato come la levigata scrittura di Puddu sia perfettamente in grado di adattarsi al mondo interiore dei suoi non colti attanti – per esempio mediante il discorso indiretto libero, per mezzo del quale si dà la stura al mondo dei fantasmi interiori che costituiscono il rovello del protagonista, Ettore Luna. Emergono allora non solo gli orrori della guerra, ma anche le traiettorie esistenziali che egli avrebbe potuto percorrere, ovvero le opzioni che ha scartato, annichilite dai condizionamenti dei vincoli sociali comunitari: in primo piano il rimpianto per la bella continentale Lalla, che si prese cura della ferita e dell'animo del soldato, amore corrisposto ma sacrificato in nome del codice d'onore; prima di partire per la guerra, infatti, Ettore aveva già 'contratto' un fidan-

[239] Antonio Puddu, *La colpa di vivere*, Nuoro, Ilisso, 2012. Da qui in avanti si farà riferimento esclusivamente al numero di pagina.
[240] Giovanni Cara, *Nota introduttiva*, cit., p. 6.

zamento con la compaesana Teresa (un'altra diade, questa volta tutta declinata al femminile, che nell'allestimento finzionale sembra rispondere alle leggi della simmetria speculare).

Quando si assecondano le logiche della 'società stretta' lo spazio per l'esercizio del libero arbitrio inevitabilmente si assottiglia: per un verso, occorre tener conto del rispetto dovuto al vecchio padre e alle tradizioni familiari; per l'altro, la legge non scritta del villaggio[241] prescrive (vale per Ettore come per tutta la povera gente) l'assoggettamento al padrone don Terenzio, il quale gode dei privilegi riservati alla ristretta cerchia dei possidenti terrieri:

> Gli sembrava ora di non avere dubbi: don Terenzio era odioso nella sua virilità autorevole sempre perfetta e forte. Le leggi inesorabili sono pesanti. La precisione è ossessiva. Si vorrebbe vederla infranta qualche volta almeno. (p. 79)

Il primo grande evento drammatico che la linea del racconto sciorina in presa diretta è rappresentato dalla malattia che rapidamente consuma fino alla morte la giovanissima Gertrude, prima figlia cui Ettore era particolarmente legato: il trauma segnerà profondamente il carattere del protagonista e il suo rapporto con i familiari – e conseguentemente col resto della comunità. Per intenderci, si tratta di una cesura paragonabile, dal punto di vista narratologico, a quella costituita dalla morte di Valentina nell'evoluzione del personaggio di Angelo Uras in *Paese d'ombre* di Giuseppe Dessì. Al tempo stesso la centralità dell'episodio – anche nella dislocazione dei capitoli entro l'impianto romanzesco – porta alla ribalta un dato storico che va ben oltre i confini della finzione: Siddi è uno dei tanti piccoli villaggi della Sardegna dove negli anni Cinquanta è ancora possibile crepare perché non è disponibile un farmaco salvavita nella rivendita più vicina.

Anche in questa circostanza la scrittura di Puddu espande il mondo interiore di Ettore col flusso di coscienza: il protagonista è angustia-

[241] Prassi contestata dal socialista Bonaventura.

to da un senso di colpa, o se vogliamo di inadeguatezza, che dà adito ai primi mostri dell'allucinazione.

Oltre quella cesura narrativa, ben lungi dal mitigare le ferite del *vivere*, il circolo delle stagioni continua ineluttabilmente a scandire il tempo del lavoro; il quale, a sua volta, sancisce il progressivo declinare di ogni puntiforme esistenza:

> È la terra con le sue leggi, la vera padrona di tutto. Bonaventura lo sa? Ha coscienza di muoversi dentro un ordine predisposto dalla terra? Perché lui fatica per gli altri, per migliorare agli altri la vita; ma sa almeno che si logora e affievolisce come gli operai che mietono, spremuti dal lavoro e dal sole sì da cedere alla terra che ci risucchia con lo scorrere inesorabile del tempo? (p. 83)

Ed ecco allora che Ettore Luna ricerca la solitudine, s'inoltra per mulattiere che portano fuori dal paese, evade da una difficile convivenza che precipita dalla folle condizione per cui appartiene a una comunità in cui tutti hanno insieme una parte di ragione e di torto – come una sorta di *pastore errante* coglie la connessione (che è pure contraddizione) fra le colpe che «non capiamo», scontate dall'uomo sulla terra, e il mistero imperscrutabile per cui le stelle «seguivano il loro corso nel cielo alto» (p. 102). Arriva persino alla stessa conclusione del pastore leopardiano: «Meglio se non fossimo nati» (*Ibidem*).

Come nella migliore tradizione sarda del racconto, lo sviluppo narrativo – che pure è focalizzato quasi esclusivamente sul punto di vista del protagonista – non disdegna delle rapide divagazioni in direzione dell'aneddoto umoristico: anche la piccola comunità di Siddi è in grado di squadernare un eterogeneo catalogo di figure memorabili. Nel brano che riporto di seguito, per esempio, si respira inopinatamente lo spirito che anima le novelle più lascive del *Decameron*, distillato tuttavia nella triste parabola dei due anziani (e regolarissimi) coniugi che trovarono rifugio nell'ospizio delle suore:

> La notte lei con le donne, lui con gli uomini. Ma, desiderosi di fare all'amore finiscono per complottare, ché ancora piaceva a

> tutti e due e ogni tanto sparivano. Nessuno immaginava che andassero a fare, appartati. Fu la superiora a scoprirli nel fienile. Passando lì vicino sentì un frusciare ed ansimare e pensò ad un vitello malato. Voleva chiamare il capo operaio, ma a quell'ora Orfeo non c'era ed entrò lei stessa a vedere: scopre così i vecchi in amore. Da prima s'impappina: pensa a una visione o a un sogno. Poi capisce e fuori di sé, prende a gridare. «Vecchi maiali. Il luridume, vi è rimasto! Chi lo direbbe? Dio mio, che beffa! Che beffa!». Zia Amalia si era subito abbassata la gonna e ricomposta levandosi e scrollandosi bruscoli e festuche dalla gonna e le spalle. Il marito aveva giù i calzoni e si levò poggiandosi al muro e mostrando alla monaca il didietro grinzito con radi peli canuti. «Vestiti! Non ti vergogni?» gli gridava la suora. Però lui non si mosse: appoggiato al muro, i pantaloni sulle scarpe, invece di coprirsi, pianse. (p. 86)

Se l'intreccio segue buona parte della parabola esistenziale di Ettore Luna – compresa la 'diaspora' dei figli che, alla ricerca di nuove opportunità da giocare in città, fra studio e lavoro, abbandonano l'oramai declinante realtà agropastorale di Siddi – *La colpa di vivere* non poteva che chiudere con un movimento ossessivo, riavvolgendosi su se stesso con una struttura ad anello. Ettore è di nuovo a colloquio col solito Bonaventura, il vecchio compagno dall'animo speculare. Viene condiviso quell'antico peccato di guerra, dal quale eravamo partiti: commesso da uno solo dei due, è stato scontato da entrambi.

[A.C.]

§ 18.

Gavino Ledda

Padre padrone

Gavino Ledda nasce a Siligo il 30 dicembre 1938 in una famiglia di pastori. All'età di sei anni, nel gennaio del 1945 (l'inizio del romanzo autobiografico *Padre padrone*[242] riporta la data del 7 gennaio 1944) frequenta la scuola elementare, ma per un solo mese perché il padre, Abramo, «sorretto dalla convinzione morale di essere il […] proprietario del bambino» (p. 7) lo porta via dalla sua classe in quanto ha bisogno del suo aiuto nel lavoro per la custodia del bestiame. Da allora vivrà in campagna per circa quattordici anni, sino a quando, nel 1958, si arruola volontario nell'esercito. Questa decisione gli consentirà di cambiare vita e di fare nuove esperienze. In poco tempo, tra il 1959 e il 1961, diventa sergente esperto in radiotecnica e – ciò che più conta nella formazione del futuro scrittore –, studiando da autodidatta, consegue la licenza media. Dopo essersi congedato nel 1962, continua a studiare con disciplina e profitto sino a raggiungere prima la maturità classica e poi la laurea. Alla Facoltà di Lettere della Sapienza di Roma incontra maestri importanti delle discipline linguistiche e letterarie e, avendo sostenuto nel 1970 una tesi in Glottologia, ha la possibilità di approfondire la sua preparazione all'Accademia della Crusca, accanto a Giacomo Devoto. L'anno successivo viene chiamato come assistente di Filologia romanza e Linguistica sarda all'Università di Cagliari, dove operavano, nelle varie discipline, intellettuali di prim'ordine qua-

[242] Gavino Ledda, *Padre padrone: l'educazione di un pastore*, Milano, Feltrinelli, 1975. Per le citazioni da qui in avanti forniremo esclusivamente l'indicazione delle pagine.

li, ad esempio, l'archeologo Giovanni Lilliu, il letterato Mario Baratto e l'antropologo Alberto Maria Cirese. Già noto per la sua parabola esistenziale, da pastore analfabeta a filologo, s'impegna nella scrittura della sua autobiografia e, nel 1975, pubblica, nella collana 'Franchi narratori' di Feltrinelli, il romanzo della sua vita, *Padre padrone*: *l'educazione di un pastore*. Con questa storia di riscatto socio-culturale, Gavino Ledda ottiene un successo di pubblico e di critica impressionante: vince il Premio Viareggio e viene tradotto in molti Paesi – a due anni dalla prima edizione il libro diventa la sceneggiatura di un film diretto dai fratelli Taviani che ottiene la Palma d'oro a Cannes. Come conseguenza dell'improvvisa visibilità dell'autore, che si rifrange sull'immagine dell'Isola, si scatena un dibattito intenso intorno alla condizione socio-economica della Sardegna che emerge dal libro e dal film. Durante questa fase, Ledda continua a scrivere e, forse insoddisfatto della confezione del suo lavoro sul quale avrebbe voluto lavorare per più tempo rispetto a quello che l'editore gli aveva concesso, pubblica *Lingua di falce* (Feltrinelli 1977), che «continua, in modo più meditativo e corale, il percorso inaugurato due anni prima dal fulminante esordio»[243]. D'ora in poi, senza avere l'impatto che ebbe con il suo primo libro, Ledda compie un importante e febbrile lavoro di scrittura in territori nuovi. Va ricordata anzitutto l'unica, preziosa avventura cinematografica, almeno in qualità di autore del soggetto e di regista, con il film *Ybris*, tratto da *Lingua di falce* e di contenuto ancora autobiografico. Nel 1991 Scheiwiller pubblica il suo poemetto plurilingue *Aurum tellus*, che, trent'anni dopo, nel 2022, riceverà il *Premio Cesare Pavese-Poesia*. Nel 1995 escono, ancora per Scheiwiller, *I cimenti dell'agnello. Novelliere gaìnico*, una raccolta di racconti. Più recentemente, nel 2020, si è concesso anche un'esperienza come attore protagonista nel film *Assandira* di Salvatore Mereu. Il regista si è ispirato al romanzo di Giulio Angioni (Sellerio 2004) in cui si racconta la tragica vicenda di un pastore nel

[243] Francesco Ottonello, *Prefazione*: Lingua di falce *di Gavino Ledda: da Nuraggine al linguaggio della scienza*, in Gavino Ledda, *Lingua di falce*, Milano, Mondadori, 2025, p. V.

contesto di un momento di transizione culturale – e ha affidato paradossalmente proprio a Gavino Ledda (che nel romanzo d'esordio era la giovanissima vittima di un padre 'feroce', in senso etimologico) il ruolo del vecchio pastore ancorato ai processi produttivi dell'economia tradizionale sarda, messa in crisi dalla modernità.

L'approfondimento: Padre padrone

Come ha efficacemente sostenuto Giuseppe Marci

> *Padre padrone* è la potente evocazione di un universo che si ribella a se stesso e all'ordinamento sociale ed economico da cui è oppresso, filtrata attraverso lo sguardo del giovane protagonista titanicamente proteso verso un sogno di conquista della cultura e della libertà di decidere del proprio destino. Il romanzo è scritto in un ribollente impasto linguistico in cui il sardo imprigionato sembra confliggere con l'italiano: da tale scontro deriva una materia linguistica irta d'asperità ed espressivamente efficace[244].

Appena pubblicato nella collana 'Franchi narratori' di Feltrinelli, nell'aprile del 1975, *Padre padrone* ha avuto, come s'accennava, un impatto notevolissimo sulla critica e sul pubblico. La dura formazione del bambino e dell'adolescente rappresentata nel romanzo autobiografico toccava corde importanti del dibattito politico e culturale di quel tempo. A partire dalla questione dell'istruzione in età infantile. Il romanzo si apre infatti con la descrizione di una classe prima elementare in un contesto rurale e caratterizzato da un diffuso analfabetismo, con l'insubordinabile Pizzente, compagno di banco del protagonista, che esibisce bellamente i genitali (*sa mariola*) durante la lezione, e con le difficoltà che ha la maestra da un lato a tenere l'ordine in classe e dall'altro lato, più in generale, a dare continuità alla didattica, data l'irregolare fre-

[244] Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo: Letteratura sarda*, Cagliari, Cuec, 2005, p. 279.

quenza degli studenti. Pizzente e Gavino entrano in classe per la prima volta a gennaio del 1945[245], «con tre mesi di ritardo», costringendo la maestra a riprendere l'insegnamento delle aste che il resto della classe aveva già superato. Ma il momento più intenso si registra a febbraio, quando, dopo un solo mese, Abramo, il padre di Gavino, arriva a scuola «con lo sguardo terrificante di un falco affamato» per riprendersi il ragazzo perché ha bisogno di lui per il lavoro in campagna.

> La mia esperienza scolastica, contrariamente alla volontà mia e della maestra, durò poco più di un mese e cessò molto prima che io divenissi propriamente un alunno. La maestra mi si era molto affezionata e già molti compagni e compagne che mi avevano preso in giro nei primi giorni, li avevo conquistati a furia di rubare loro aste, consonanti e vocali. La storia però stava tramando ai miei danni inesorabilmente come lo scorrere del tempo. E una mattina di febbraio, mentre la maestra si sforzava di farmi scrivere alla lavagna, mio padre, sorretto dalla convinzione morale di essere il mio proprietario, con lo sguardo terrificante di un falco affamato (*de unu astore famidu*) dalla strada fulminò la scuola. La raggiunse con impeto fragoroso piombando in classe. Avanzò fino alla cattedra senza far parola e salutò la maestra con un secco buongiorno. "Buongiorno", gli rispose la maestra mentre lui le s'impalò davanti irrigidito e seccato dalla situazione. Alla sua vista gli scolari zittirono tutti sui banchi. Mio padre venne subito al sodo. La sua fierezza e la sua imponenza dominavano nell'abbigliamento pastorale: pantaloni di fustagno, giacca di velluto liscio, scarponi e berretto rigido (*craccas e zizìa*). […] "Sono venuto a riprendermi il ragazzo. Mi serve a governare le pecore e a custodirle […] È mio. E io sono solo. Non posso continuare a lasciare il gregge incustodito quando vengo qui a Siligo a portare il latte in caseificio o a portarmi via le provviste. (p. 8)

Le immagini e i termini utilizzati – com'è ovvio nelle opere autobiografiche – vanno ricondotti al livello di sensibilità culturale e politi-

[245] L'*incipit* del romanzo fa risalire il primo giorno di scuola all'anno precedente, più esattamente al 7 gennaio 1944, ma l'autore ha corretto più volte questo dato in varie interviste.

ca che Gavino autore ha raggiunto da adulto con lo studio e con l'esperienza. La coscienza di essere stato privato troppo a lungo di qualcosa di importante e la certezza che un figlio non possa essere considerato come un qualunque bene del quale i genitori possano disporre liberamente maturerà nel corso del romanzo, con la crescita del protagonista che, in una prima fase, è impegnato ad adattarsi alla nuova condizione.

Nell'ambiente di Baddhevrùstana, la *tanca* di famiglia, il piccolo apprendista pastore deve anzitutto imparare a conoscere la capanna, il territorio, tutto lo spazio circostante, gli animali, le piante, l'alternarsi delle stagioni: una 'matematica naturale' – così la chiama il narratore – che inizialmente lo incanta.

Nella solitudine della campagna appaiono di tanto in tanto interlocutori che – nell'economia di un'opera che assumerà sempre più la struttura e le caratteristiche di un romanzo di formazione – interpretano la funzione di maestri, capaci in vario modo di trasmettere valori importanti per sopravvivere in quel contesto difficile, violento, conflittuale. Tra gli altri, pare significativa la frequentazione con thiu Juanne, «un uomo simpatico» che, durante il lavoro, «raccontava storielle e bagatelle della sua infanzia lontana» e anche episodi di storia locale nella quale erano implicati gli avi di Gavino e soprattutto il nonno paterno, Giommaria Ledda:

> L'antenato più interessante della tua famiglia era thiu Giommaria Ledda. Un uomo molto coraggioso e bisnonno di tuo nonno paterno. In forze intorno al 1850. Era temuto da tutta la contrada ed era una specie di capogruppo. Nessuno a Siligo osava contraddirlo a parte i ricchi e i nobili che non potevano associarsi con un pastore e un porcaro come lui era. Tra i pastori e gli agricoltori era quello che aveva più autorità. Allora la legge, la giustizia, era molto lontana dalle campagne. Era a Sassari e a Cagliari, ma la dominava e la manovrava l'ingordigia dei nobili. I don, i conti, i marchesi e i cavalieri.
> I pastori si univano in più famiglie e uno difendeva l'altro. E thiu Giommaria era il capo del suo gruppo che non solo era il più forte di Siligo ma anche dei paesi vicini.

Come ogni capo era temuto, amato e odiato. Allora c'erano molti grassatori: pastori che si facevano ricchi con le ruberie. Certi grassatori di Mores che thiu Giommaria aveva ripetutamente costretto a restituire il bestiame rubato, una notte lo assalirono in località su Colominzu nella sua capanna. Era solo con i maiali che aveva in mezzadria con un cavaliere di Banari. All'abbaiare dei cani lui tolse il cespuglio (*su calamu*) con cui si chiudeva la capanna. Allora nella capanna non ce n'era di porta, no! Si precipitò fuori per non farsi cogliere in trappola. Non era un uomo da nulla, no... La mosca se la sapeva scacciar via... I moresi erano tanti: tra servi e padroni erano più di dieci, erano. E si fecero su di lui per ucciderlo a colpi di mallo. La notte era molto buia. E quest'uomo non poté fare altro che prendere i colpi che gli piovvero da tutte le parti. Era una volpe, però. E riuscì a infilare la testa sotto una radice di un albero di lentischio. Allora c'erano anche alberi di lentischio... Ora sono rari... Quelli al buio non se ne accorsero.

Picchiarono e colpirono sul suo corpo servi e padroni finché qualcuno non disse: "Basta! Sarà morto già tre volte. Controllatelo". Lui allora da quel momento si finse veramente morto. Uno dei grassatori allora fattoselo rizzare, gli ha suonato le mandibole e quando ha visto e sentito che si muovevano come le tabelle della settimana santa, ha detto: "È morto!"

"Non è morto, fece un altro dei grassatori."

"Sì, che è morto."

"No! Io prendo il pugnale e lo squarto!"

"Tu non squarti nulla: non è giusto sfregiare un cadavere!"

"Se vuoi porta la lesina e lo pungi dove vuoi, ma non voglio che siano sfregiati i cadaveri freddati da me."

Quel terribile grassatore, allora, afferrata la lesina tolse gli scarponi a thiu Giommaria e con la furia di una belva lo morse al piede tagliandogli il mignolo di un piede. Gli dette alcune stoccate con la lesina e se lo guardò. Thiu Giommaria non si mosse: "È morto", disse. "Possiamo andare. È morta l'anima dannata!" […] Thiu Giommaria, che aveva riconosciuto i suoi attentatori dalla voce, si alzò dolorante più morto che vivo. E scalzo com'era, si recò a Paulubeddhàri all'ovile del fratello. (p. 36)

A contatto con questo personaggio Gavino scopre che, a monte della sua personale esperienza di fatica e di sofferenza, c'è un'intera tradizione di ingiustizie e di crudeltà compatibile con la dura educazione alla quale veniva sottoposto. Quella descritta da thiu Juanne – maestro per il protagonista anche di tecniche della narrazione orale – è una società primitiva, nella quale ogni individuo deve tutelare come può i propri beni e la propria vita perché le istituzioni sono corrotte o troppo distanti per poter intervenire. Occorre dunque – secondo questa prospettiva cinica – avere abbastanza forza fisica, abbastanza resilienza e coraggio per poter fare fronte alle insidie della natura e degli altri uomini.

Quegli spazi de-antropizzati e insidiosi, nei quali è costretto, assumono però nel corso del tempo un significato e una funzione importanti per il giovane che impara a sentirsi parte del paesaggio:

> Ero entrato e ricresciuto nel mondo animale, minerale e vegetale e non potevo più sentirmene fuori. La solitudine del bosco e il silenzio profondo dell'ambiente, interrotto solo dal vento, dai tuoni o dallo scoppio del temporale in lontananza d'inverno, orchestrato dal canto degli uccelli e dal crogiolarsi della natura in primavera, ora per me non era più silenzio. A furia di ascoltarlo avevo imparato a capirlo e mi era diventato un linguaggio segreto per cui tutto mi sembrava animato, parlante e in movimento. E almeno al livello affettivo della mia fantasia potevo comprenderlo e parlarci. Quasi conoscessi tutti i dialetti della natura e li parlassi correttamente al punto di impostare con essa, nel mio silenzio raccolto, le uniche conversazioni che mi erano possibili. Il discorso sulla matematica naturale di mio padre, ormai, era divenuto una cosa normale e spontanea. (p. 51)

Chi ha avuto la fortuna di leggere *Aurum tellus* (Scheiwiller 1991) sa quanto abbia pesato e come si sia evoluta nella formazione dello scrittore e del poeta una tale competenza linguistica – ovvero la lunga e affinata pratica di osservazione e di dialogo con le cose, con il mondo animale e vegetale – sino a divenire il perno di una potente poetica.

Ma questa alfabetizzazione, nel momento storico di cui rende conto *Padre padrone*, non poteva più essere sufficiente. Occorreva saper leggere e scrivere in una lingua diversa rispetto a quella che, nell'esigua vita sociale che vivevano, era stata necessaria e bastevole per Abramo e per i suoi avi. Quella condizione poteva essere accettabile nel tempo in cui «la campagna era il mondo», ma «già a partire dagli anni Cinquanta quel mondo si sgretolò e si sciolse come ghiaccio al sole» (p. 145).

In Sardegna, in effetti, alla fine degli anni Cinquanta si pianifica l'industrializzazione e si predica un radicale svecchiamento della cultura e della società. I giovani vedono nell'emigrazione una via di fuga dalle bestiali condizioni nelle quali si trovano a trascorrere l'intera esistenza.

Anche Gavino e un amico, spinti dal desiderio di conoscere un mondo più grande, nell'autunno del 1957 decidono di emigrare in Olanda per lavorare nelle miniere, semplicemente perché «emigrare, nella tua desolazione, ti sembra l'unica arma da rivolgere contro l'ambiente e coprirti le radici» (p. 155). L'iniziativa però fallisce miseramente proprio quando i due, già pronti a imbarcarsi, vengono respinti per un'irregolarità nei documenti.

Già nell'inverno del medesimo anno, non riuscendo a placare la sua smania di fuga, Gavino viene a sapere che l'esercito sta reclutando volontari da specializzare in varie mansioni, ma è necessario aver conseguito almeno la licenza elementare e, ovviamente, conoscere la lingua italiana. È a questo punto della sua vita che il protagonista sperimenta, con grandissima frustrazione, la sua inadeguatezza non solo linguistica rispetto a un mondo che in poco tempo si è dilatato.

Arrivato in caserma a Siena, dopo un lungo viaggio, deve anzitutto fare i conti con il senso di clausura che gli trasmette l'edificio, circondato da mura invalicabili, diviso in grandi stanze, come «un'immensa prigione». Poi, abituato alla solitudine della campagna, deve fare l'abitudine a un contatto sociale frequente, con i superiori e con i camerati che non solo non parlano la sua lingua, quella lingua che gli aveva consentito di apprendere tutto ciò che fino ad allora aveva appreso,

ma, entro un'istituzione italofona, esigono una competenza sufficiente dell'italiano.

> Il brusco scontro con la nuova vita mi rese ancora più diverso di quello che ero nei confronti degli altri. L'adattamento fu affannoso, come l'apprendimento dell'italiano. Spesso rasentò l'impossibilità e la disperazione. Il mio sardo lì non lo capiva nessuno. Io ero "muto" e senza una lingua: come un essere inferiore che non poteva esprimere quello che pensava. (p.177)

La questione della scolarizzazione e dell'alfabetizzazione si pone in maniera ancor più drammatica nel momento in cui Gavino deve seguire il corso di specializzazione in radiotecnica, per il quale erano necessarie conoscenze di matematica e di fisica almeno da licenza media.

Con l'aiuto generoso di un commilitone e con uno studio notturno matto e disperato riesce a superare gli esami intermedi e quello finale e, immediatamente dopo, consegue la licenza media, segue il corso per sottufficiali e diventa Sergente.

> Per me l'esercito rappresentò la prima fase di socializzazione. La vita con gli altri la conobbi lì e l'italiano ho incominciato a parlarlo come lingua dell'arma: come strumento per impormi alla truppa dando ordini e per eseguirli sottoposto ai superiori. Ora però il giuramento, la sua formula, mi squarciarono il velo: mi ero allontanato dai campi anche per divenire libero, per non sottostare più all'autorità di mio padre, e non per sottomettermi a un'altra autorità.
>
> E mentre questo strano processo di socializzazione per gli altri compagni non fu altro che un passaggio di subordinazione e di nuova sottomissione, per me ora che avevo già preso coscienza di poter divenire ancora diverso, quella socializzazione embrionale fu la scintilla della mia "rivoluzione". (p. 201)

Un progresso inarrestabile, ottenuto con quella dedizione, con quello spirito di sacrificio, con quella disciplina che gli era stata imposta con la forza. Lasciato l'esercito conseguirà la maturità classica e, per

la sua determinazione nello studio, giungerà a una resa dei conti quasi fisica con il padre prima di abbandonare la casa. Perché aveva capito che «l'ordine sociale del pastore coincideva con un intimo ordine divenuto biologico» e che «contravvenire alle leggi del padre equivaleva a negare l'ordine naturale e immutabile delle cose».

Quando il romanzo fu pubblicato, nel 1975, a pochissimi anni dall'avvio delle attività produttive nella grande fabbrica di Ottana, dovevano essere numerosi i giovani che si riconoscevano almeno in qualche parte della parabola esistenziale di Gavino, quel pastorello del tutto ignaro delle cose della vita che era stato capace di sottrarsi al destino che altri pretendevano di scrivere per lui. Per lo scrittore, tuttavia, quelle abitudini, quell'altro mondo al tramonto che è alla base della sua formazione, resteranno il centro – risemantizzato, metabolizzato, trascinato in un presente diverso – dell'ispirazione.

[D.C.]

§ 19.

Giulio Angioni

Sulla faccia della terra

Giulio Angioni nasce il 28 ottobre 1939 a Guasila, un piccolo e produttivo paese agricolo della Trexenta a circa cinquanta chilometri da Cagliari. La sua formazione universitaria è segnata dall'incontro con due maestri dell'antropologia, Alberto Maria Cirese ed Ernesto De Martino, arrivati a Cagliari proprio quando Angioni si iscrive all'Università (il primo nel 1957, il secondo nel 1958). L'apprendistato del giovane studente si svolge in un contesto vivace, animato dai due grandi antropologi e da altri autorevoli professori impegnati in campi diversi, tra i quali basterà ricordare Giovanni Lilliu, archeologo che già nel 1955 aveva fondato la Scuola di specializzazione in Studi Sardi e nel 1972 aveva promosso la nascita dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico, e Giuseppe Petronio, storico della letteratura italiana capace di ricostruire articolati sfondi socio-culturali sui quali si muovono le opere e gli autori nel tempo lungo.

Alla fine degli anni Sessanta, quando Giulio Angioni svolge le sue prime ricerche e lezioni universitarie, si vedono i risultati della prima fase del Piano di Rinascita e, mentre si avverte l'impatto dei grandi investimenti industriali sulle abitudini del mondo agropastorale, la disciplina sulla quale era incardinato il professore esordiente diventa centrale nel dibattito sul destino dell'Isola. Il mondo politico e quello accademico sono coscienti di essere protagonisti di un processo di trasformazione culturale potente e irreversibile.

Per queste ragioni e per un naturale bisogno di capire meglio cosa sarebbe accaduto all'ambiente in cui era cresciuto, si dedica subito allo

studio del lavoro dei contadini con due saggi importanti, *Rapporti di produzione e cultura subalterna. Contadini in Sardegna* (EDeS, 1974) e *Sa laurera*: *il lavoro contadino in Sardegna* (EDeS, 1976), in cui documenta le tecniche, gli strumenti di lavoro, il lessico connesso con le pratiche lavorative, le estetiche degli agricoltori, ricostruendo magistralmente la specificità di un sistema culturale.

L'esordio letterario si colloca nei medesimi anni, se è vero che *A fuoco dentro* / *A fogu aintru* (EDeS, 1978, con le preziose illustrazioni di Maria Lai) contiene una serie di racconti già pubblicati qualche anno prima su rivista e alcuni altri racconti funzionali alla costruzione della raccolta. L'apertura, intitolata *Ricerca sul campo* e dedicata all'indagine di un giovane antropologo sull'occupazione delle terre negli anni Cinquanta, ci dice immediatamente che per Angioni la scrittura saggistica e quella creativa sono due modi diversi per rendere conto delle medesime questioni, dei medesimi nodi: del costituirsi delle identità individuali e collettive nel corso del tempo della vita e della Storia, delle insidie della memoria, del confronto con il progresso, dei rapporti tra le classi sociali.

Bisognerà attendere dieci anni per poter leggere *L'oro di Fraus* (Editori Riuniti 1988), un romanzo che – secondo quanto afferma l'autore in un'intervista a Giuseppe Marci pubblicata su «Nuova Rinascita Sarda» (III, 9, 1988, p. 34) – «con la scusa del giallo poliziesco vuol dire parecchie altre cose che riguardano la Sardegna, il mutamento, l'oggi e l'ieri, l'uomo».

Da questo momento in poi le pubblicazioni si susseguiranno ininterrottamente con diversi editori – *Il sale sulla ferita* (Marsilio, 1990, finalista al Premio Viareggio 1990), *Una ignota compagnia* (Feltrinelli, 1992, finalista al Premio Viareggio 1992), *Se ti è cara la vita* (Insula, 1995), con un'accelerazione notevole nel 1999, dopo l'uscita del *Gioco del mondo* (Il Maestrale), con oltre un libro all'anno sino al 2010. È in questi anni Duemila che Angioni offre ai lettori alcuni romanzi complessi e intensi come *Assandira* (Sellerio, 2004), *Alba dei giorni bui* (Il Maestrale, 2005), *Le fiamme di Toledo* (Sellerio, 2006, Premio Fondazione Corrado Alvaro

2006, Premio Mondello 2006), *La pelle intera* (Il Maestrale, 2007). Ma è nel suo testamento letterario, *Sulla faccia della terra* (Feltrinelli/Il Maestrale, 2015), pubblicato due anni prima della morte, che si concentrano molti dei temi suoi più cari, temi che lo appassionavano come antropologo, come scrittore e anche come cittadino sensibile alle questioni politiche.

Di grande interesse sono anche i libri di poesia, *Tempus* (Cuec, 2008), un poemetto in sardo che, servendosi della voce di un vecchio di Fraus capace di mescolare prospettiva individuale e prospettiva storica, racconta episodi cruciali del secolo ventunesimo; *Oremari* (Il Maestrale, 2013), una raccolta di poesie in sardo e in italiano che assume il punto di vista di un pastore che dai monti osserva le trasformazioni della costa; *Anninnora* (Il Maestrale, 2017), ampia e variegata raccolta di versi sulla funzione del linguaggio, del poeta e della poesia nel rappresentare i fatti rilevanti dell'esperienza umana. Giulio Angioni muore a Settimo San Pietro, un piccolo paese poco distante dal capoluogo, il 12 gennaio 2017.

L'approfondimento: Sulla faccia della terra

Sulla faccia della terra, uscito per Il Maestrale-Feltrinelli nel 2015[246], è l'ultimo romanzo di Giulio Angioni, un romanzo che, con la sua forma e con i suoi contenuti, rappresenta il punto d'arrivo di un percorso letterario lungo che rimonta al 1978, quando il professore, sulla soglia dei quarant'anni, pubblica una raccolta di racconti intitolata *A fuoco dentro* / *A fogu aintru* (EDeS, 1978).

In quest'opera esordiale si trovano molte delle questioni che attraversano i romanzi di Giulio Angioni in ogni stagione e, in particolare, appaiono manifestamente la connessione e il rapporto di complemen-

[246] In questa sede si farà riferimento al romanzo nella ristampa Il Maestrale del 2017 – per le citazioni, da ora in avanti daremo esclusivamente l'indicazione delle pagine.

tarità che legano l'attività professionale del ricercatore antropologo con quella dello scrittore. È interessante a questo proposito un passaggio di un intervento di Giulio Angioni, uscito postumo nel 2017:

> Con un pubblico adatto, ne capto la benevolenza dicendo che per me cercare di diventare antropologo e cercare di diventare scrittore sono anche una conseguenza del bisogno di fare i conti con le mie origini, quindi con la mia terra e la mia gente, e dunque in fondo con me stesso. Ma anche questo forse è troppo ovvio, troppo detto, troppo indossato. E sbandierato senza pudicizia. Potrei forse dirlo meglio precisando che sia da antropologo sia da scrittore cerco di fare i conti col me stesso collettivo di sardo italiano europeo globale, mediante la ricerca e la riflessione, dedicandomi in particolare al mondo sardo da cui provengo, in questi due modi di cui sono un poco esperto: studiando con gli strumenti dell'antropologia, descrivendo e trasfigurando alcuni aspetti con lo strumento del racconto, inventando un mondo perché, paradossalmente, sia più veritiero. Nessuno sa meglio di uno scrittore sensato che la vita ha solo il senso che riusciamo a darle fin dalla prima volta che diciamo: "Mamma, raccontami una storia"[247].

Nel campo finzionale, *inventare un mondo perché sia più veritiero* significa caratterizzare al meglio il profilo dei personaggi in modo che si presentino con un proprio e credibile profilo e con azioni coerenti in direzione di un contesto altrettanto coerente e credibile.

Si potrebbe affermare che i temi delle discipline socio-antropologiche interessano tutti i poeti e tutti gli scrittori, qualunque sia il lavoro che svolgono, ma con i romanzi di Giulio Angioni, a leggerli oggi, a distanza di poco meno di dieci anni dalla scomparsa dell'autore, ci pare di vedere una sistematicità capace di rappresentare un segmento coeso della storia della letteratura e della storia dell'antropologia italiane. Sulla questione dell'identità culturale, per esempio, una questione

[247] Giulio Angioni, *La narrativa sarda recente: uno sguardo dall'interno*, in «Rhesis», n. 8.2, 2017, p. 9.

centrale per le letterature italiana e sarda almeno negli ultimi due secoli, traspare, con costanza significativa, l'intenzione dell'autore – che definirei deontologica e politica – di contrastare ogni essenzialismo, sia che si tratti di tipicità linguistiche, sia che si tratti di cultura materiale.

La diffidenza verso ogni definizione cristallizzata dei fatti umani si può spiegare da una lato con ragioni biografiche, se si considera che l'autore nasce nel 1939 in un'Europa che sperimentava le peggiori conseguenze dei nazionalismi, e trascorre la sua giovinezza sulle macerie della guerra; dall'altro lato con ragioni riferibili all'evoluzione dei modelli di una disciplina, l'antropologia, che nasce nel tardo Ottocento su basi deterministiche e nella seconda metà del XX secolo muta radicalmente i suoi metodi e i suoi obiettivi.

Nell'ampio repertorio che ci ha lasciato l'autore in fatto di identità, compaiono opere come *Assandira* (Sellerio, 2004) in cui si narra la variabilità intergenerazionale delle pratiche e dei valori del mondo agropastorale e, dunque, dei conflitti tra un padre e un figlio che, quanto ad appartenenza culturale, si autorappresentano e si presentano in modi inconciliabili; e come *Alba dei giorni bui* (Il Maestrale, 2005), un romanzo intenso che affronta il nodo dell'identità individuale in relazione a quella famigliare e, ciò che è ancora più complesso e misterioso, descrive i destini diversi di due gemelli, Carlo e Valentina, due creature così vicine geneticamente, eppure tanto lontane per genere e per destino.

Sulla faccia della terra racconta di un tempo remoto, il Medioevo sardo, e, più specificamente, del 1258 e dei decenni successivi alla distruzione di Santa Igia (nel romanzo detta Santa Gia), capitale del Giudicato di Calari, da parte dei pisani. La ricostruzione degli eventi è affidata a Mannai Murenu, allora diciassettenne e garzone di vinaio, e ormai, mentre riferisce la vicenda sua e degli altri scampati, poco meno che novantenne:

> È una parola dire ciò che ricordo io Mannai Murenu di come tutto è stato settant'anni fa. […] Settant'anni fa. Era un giorno di luglio. Come oggi. Come noi adesso. Non so, non mi ricordo più

> perché: ma noi quel giorno eravamo convinti che i pisani, stanchi di guerra quanto noi, stavano già togliendo l'assedio rabbioso a Santa Gia nostra benedetta. C'era gente di nuovo tra le strade, nelle piazze, a centinaia. Dopo mesi e mesi. Anni a fare bene i conti. Quando è scesa la notte, quel giorno di luglio, in pieno buio morte e distruzione hanno levato polvere, fumo, grida, boati. Tutto il nostro mondo si è disfatto. Sacco e distruzione per tre giorni e tre notti. A cominciare dalle mura. Poi per mesi, per anni. E su tutto il sale. Sale del nostro Stagno. Sotto le macerie delle case, puntigliosamente distrutte, una per una, puntigliosamente i pisani hanno sepolto chi ci era vissuto. A cominciare dal quartier genovese di Santa Gia. Dovunque vanno i genovesi si fanno un'altra Genova. Molti genovesi ho visto dire addio ai soldi sotterrati sotto l'albero di casa, fissando increduli le mutilazioni proprie e delle cose loro, nel chiarore di luna e degli incendi. […] Per dirti come l'ho scampata al ferro e al fuoco e al sale devo fare i conti con i miei ricordi. (pp. 5-6)

Il punto di vista su una catastrofe storica è affidato a un testimone del tutto ignaro delle dinamiche politiche che hanno preceduto i fatti narrati, ma esperto dei luoghi e della complessità socio-culturale della capitale. Mannai, dotato di una rara consapevolezza circa la fallacia della memoria dei vecchi che «ricordano per vere certe cose che forse non sono mai successe», è inoltre un testimone che si rivolge a un interlocutore interessato a raccogliere informazioni personali: «Torna domani. Così di punto in bianco si fa notte che siamo ancora qui cercando di iniziare. Anche se il colore di certi giorni è sempre fermo sulla stessa ora» (p. 6).

La scelta della cronologia e dell'ambientazione si può valutare anche in chiave ideologica perché uno dei modelli identitari più forti nell'immaginario dei sardi si fonda sull'esaltazione di quei secoli medievali, in cui la Sardegna era governata da Giudici indipendenti l'uno dall'altro e autonomi rispetto alle potenze esterne e si esprimeva ufficialmente in lingua sarda. La fine di quella stagione, segnata dalla sconfitta del Giudicato di Arborea al principio del XV secolo, rappresenta l'inizio di molti secoli di eteronomia politica e culturale. In que-

sta prospettiva, per l'autore la distruzione di Santa Igia, rispetto alla mitizzazione dell'età aurea dei sardi, assume una valenza ancor più demistificante, dal momento che alla conquista del Giudicato di Calari, accanto ai pisani, si schierarono anche il Giudice di Arborea e quello di Gallura, interessati a raccogliere il frutto di una spartizione.

Il punto di forza della narrazione sta dunque proprio nella scelta di partire da un grado zero dell'identità collettiva, sul quale agisce una comunità composita, impegnata a costruirsi e a legittimarsi come tale e a rifondare un mondo nuovo.

Il primo incontro di Mannai è quello con Paulinu di Fraus, servo di un Monastero e impiegato nello *scriptorium*. I due, che si sono finti morti per salvarsi dalla carneficina, decidono di percorrere lo Stagno per trovare rifugio nell'isola dei lebbrosi, convinti che fosse il luogo più sicuro. Mannai conosce bene lo stagno e la sua variabilità nei diversi momenti del giorno e dell'anno per aver trafficato vino con i vari isolotti. Giunti all'isola del Bordello, un cane, che poi verrà chiamato Dolceacqua, si mette immediatamente e istintivamente al loro servizio e li conduce prima a un deposito di cibo, procurando loro «tre pani di Seddori e una bella forma di formaggio, avvolti in erbe aromatiche di Stagno» (p. 29); poi alla porta di una capanna, all'interno della quale hanno trovato riparo tre persone. Si tratta di Akì – una giovane schiava persiana, che parla sardo e toscano e che in seguito sposerà Mannai – di Vera da Turi, nobildonna «bella da fare soggezione» e del quarantenne Tidoreddu, pescatore di peschiera, che custodisce gelosamente un libro prezioso, un volume composto da «un buon erbario in latino, un migliore bestiario in provenzale, dei monaci Vittorini di Marsiglia, e infine il libro del comando, la Carta de Logu del Giudicato di Cagliari, in sardo e poi in toscano» (p. 55).

Il plurilinguismo di Akì e del libro anticipa l'autopresentazione di Baruch, vecchio saggio ebreo, poliglotta ed esperto bachicoltore, accompagnato da due sediari nuoresi e da tre soldati tedeschi:

> Io sono Baruch detto Barucco alla pisana, l'ebreo, da molti ritenuto negromante, mago e preveggente. Il primo alla mia destra

> è Josefo detto Peppe, sediario, poi Jubanne Caralu, sediario, robusti, competenti e sempre di conserva. Hanno voluto portare fino a qui il loro migliore cliente, preso dalla vecchiaia, come ben vedete, nella sua parte più debole, le gambe, risparmiando la testa, come spero si noti. La vecchiaia è la cosa più inattesa tra le cose che capitano al mondo. Morte e guerra e disgrazie le temiamo sempre. Qui alla mia sinistra vedete Golo, Rainardo e Rambaldo, fanti alemanni di ventura, prima al soldo di Genova, oggi in disfatta per mano pisana. Come vedete, poco da rallegrarsi delle disgrazie genovesi. I nostri tre alemanni sono con noi finché vorranno, a darci forza, benché feriti agli arti dell'andare, come vedete. Tutti noi vi diamo il benvenuto in questo luogo, che ci dà la grazia della meditazione e il dono del raccoglimento. Dicono che in altri tempi qui un santo monaco si è assopito in preghiera e si è svegliato dopo un secolo. Anch'io poco fa avevo una simile intenzione, ma sono stato svegliato per accogliere voi, che certo avete lo stesso desiderio di riposo, dopo le traversie, Dio perdoni i pisani. (p. 42)

Questo gruppo di fuggiaschi è appena giunto nell'Isola dei lebbrosi, nel rifugio sicuro, al riparo dalla guerra, dalla morte e dalla violenza e ora – secondo un modello narrativo ben noto – deve contare sulla volontà di intendersi e di cooperare di tutti.

Nell'isola, ormai detta da tutti Isola Nostra, essendo stata abitata a lungo da altri emarginati, ci sono già «una trentina di capanne di falasco e terra cruda, più o meno malandate», «una peschiera con i suoi lavorieri, […] certi impianti per le cozze, le arselle e altri frutti di mare», «una piccola salina, col suo mucchio di sale grezzo a stagionare». E poi ci sono «gli orticelli e gli alberi da frutto», «una vigna abbandonata», «dieci alveari in sughero» (pp. 43-44).

Anzitutto si tratterà di intendersi linguisticamente e in ciò Baruch sarà un prezioso mediatore, consapevole – almeno quanto l'autore del romanzo – del fatto che «il mondo prende senso se lo raccontiamo» (p. 77) e che, come riferirà Paulinu, «noi siamo per noi ciò che riusciamo a raccontare per noi stessi, e per gli altri siamo ciò che raccontano di noi» (p. 99). Proprio perciò, al principio della convivenza forzata, con quella

saggezza che aveva acquisito a furia di commenti al Vecchio Testamento, propone a tutti di raccontarsi, per conoscersi meglio reciprocamente e per iniziare a costruire un senso per l'esperienza comunitaria. È da questa proposta che emergerà non solo il meraviglioso e tragico racconto autobiografico di Akì, persiana e, dunque, naturale continuatrice della tradizione narrativa inaugurata da Sherazade, definita da Baruch come «la più grande narratrice al mondo». La protagonista delle *Mille e una notte* viene evocata, in coincidenza con il momento catastrofico in cui si trovano tutti i personaggi, non solo per la sua provenienza dall'Altopiano iranico, ma anche perché rappresenta la potenza della tecnica narrativa, capace di salvare non una, ma mille vite e di costruire una ininterrotta tradizione di scritture e di riscritture.

Per sopravvivere e per vivere, oltre che 'dire' e 'dirsi' occorre però anche saper 'fare'. Lo sapeva bene l'autore di questo romanzo che era antropologo e pochi anni prima aveva pubblicato un volume intitolato *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*[248], all'interno del quale svolgeva «una riflessione sui differenti modi di fare umani e sui meccanismi che si celano nei processi antropopoietici»[249]. E il 'fare' occupa non per caso la prima posizione nel titolo.

> I temi del fare, del dire e del sentire non debbono essere considerati quali ambiti separati e in gerarchie di importanza del vivere umano; considerazione, questa, nient'affatto scontata, anche in ambito scientifico, dove correnti di pensiero, divenute talora parte dei nostri sensi comuni, hanno la tendenza a distinguere e non di rado a gerarchizzare questi tre ambiti del vivere. In genere, in posizione dominante «sono il dire o il sentire a scapito del fare, fino a ignorarlo o a ridurlo a una naturalità non umana (*Fare, dire*…, p. 41)»[250].

[248] Giulio Angioni, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Nuoro, Il Maestrale, 2011.
[249] Cfr. Tatiana Cossu, *Giulio Angioni,* Fare, dire, sentire: L'identico e il diverso nelle culture, in «Anuac», vol. II, n. 2, dicembre 2013, pp. 197-199.
[250] *Ibidem*.

E sembrano saperlo – oltre al cane, Dolceacqua, che sin dall'inizio mostra notevolissime capacità di lavoro e di adattamento all'ambiente – anche due personaggi, Tidoreddu e Teraponto, un fabbro bizantino, i quali si astengono dal racconto e si presentano alla comunità con i propri saperi fabbrili. Il primo «è nato pescatore di peschiera» e conosce ogni dettaglio tecnico della pesca dello stagno. Il secondo si esprime con il suo martellare che genera ogni tipo di utensile.

Paulinu risponde invece all'invito a raccontarsi con uno scarto sottile. Non volendo o non sapendo dire di sé, decide di «dire degli altri con cui ha avuto a che fare. A cominciare da suo padre e sua madre». Si tratta di una scelta perfettamente coerente con il profilo di un personaggio generoso che riesce a trasmettere all'intera comunità il suo ideale egualitario – tanto egualitario da sembrare illuministico – e il suo orientamento verso gli altri, con il fine di «vivere in pace, uguaglianza e giustizia tra fratelli». Lo testimonia Vera da Tori.

> Perché se risorse importanti dell'Isola Nostra erano la pesca nello Stagno e la bachicoltura, la risorsa più grande era la forza della solidarietà, diceva Paulinu, era la reciproca generosità, che è uscire da se stessi e farci entrare gli altri, che ci vogliano entrare. (p. 201)

Nell'anno in cui si consuma l'esperienza sociale di questa composita comunità, tutto funziona nel migliore dei modi, l'economia prospera, le relazioni sono efficaci e tutti sono «diventati in poco tempo sapienti in differenze, in provenienze, in riconoscimenti di altri modi di stare al mondo». La fama dell'Isola felice, nel frattempo, si diffonde e giungono nuovi profughi che vengono accolti con il consueto spirito di tolleranza:

> Ed eccoci qua, diversi e tutti uguali. Viviamo in pace insieme. Se uno la fa grossa, lo prendiamo in giro, gliene diciamo quattro e basta. Dopo che sono partiti i tre alemanni, ci sono arrivati, liberi e uguali a noi, tre schiavi musulmani fuggitivi, il nostro sarto Abdul, il nostro barbiere Hossein, il nostro salumiere Raduan. Tra noi ci rimproveriamo molte cose, ma ci comprendiamo. (p. 177)

Tanta promiscuità di censo, di religione, di cultura non poteva però piacere né al potere religioso, né a quello civile che provvederanno a distruggere il sogno degli abitanti con tutto ciò che era stato costruito. Sarà uno sterminio e chi si salverà sarà ricondotto a una condizione sociale pari o inferiore a quella cui apparteneva prima della fuga. Ma il valore esemplare e sconcertante dell'iniziativa sarà destinato a durare nella memoria individuale dei superstiti e in quella famigliare, oltre che – e questo è rilevantissimo vista la presenza insistita sulle tradizioni scritte riferite alle culture d'origine dei personaggi: il *Vecchio Testamento*, il *Libro del Comando*, *Le mille e una notte* – in una microtradizione scritta cui danno inizio alcuni isolani, a partire dalla morte di Baruch:

> Mentre torniamo insieme ai nostri luoghi vivi, Paulinu dice che adesso L'Isola Nostra è davvero diventata nostra, col primo morto nostro a riposarci. E ruminiamo cose che Baruch diceva. Sulla passerella tra l'isolotto cimitero e l'Isola Nostra, Tidoreddu dice: – Sì, ma lui qui non c'è. I morti non vanno mai al loro funerale.
> Non capiamo. Tidoreddu si spiega: – Lui è rimasto nella pergamena. Lui è sepolto lì, adesso Baruch è nei suoi libri, nel *Libro del Comando.* E nella pergamena Dolceacqua [*scil*. la pergamena ricavata con la pelle del cane morto].
> Ci scriveremo massime di Baruch, che voleva incominciare a farlo lui. Sarà il suo monumento. La sera stessa Paulinu inizia le scritture sulla pergamena Dolceacqua. Poi per giorni va da lui. Chi sa scrive di suo pugno la massima di Baruch che vuole ricordare. E scrive dove e come dice Paulinu, con risparmio di spazio. Chi non sa scrivere la detta e Paulinu la scrive per lui. (p. 182)

Sulla faccia della terra si pone a valle di tale tradizione che transita dall'oralità del racconto di Mannai Murenu alla scrittura, per testimoniare la fondazione di una civiltà plurale, libera, pacifica, tollerante.

[D. C.]

§ 20.

Bianca Pitzorno

La casa sull'albero

Considerata a buon diritto una delle più grandi scrittici viventi di libri per ragazzi, Bianca Pitzorno nasce a Sassari il 12 agosto del 1942. Prima consegue la laurea in Lettere antiche, successivamente frequenta a Milano la Scuola Superiore delle Comunicazioni, dove si specializza in cinema e televisione – per molti anni, in effetti, lavorerà alla Rai di Milano collaborando a programmi culturali oltreché al fortunato e longevo format *L'albero azzurro*. Per avere un quadro completo delle qualità dell'autrice, oltre alle sceneggiature per il piccolo schermo bisogna ancora considerare la scrittura per il teatro e il certosino lavoro di traduttrice – fra gli autori con i quali si è cimentata è opportuno citare almeno Tolkien. Come accennato, tuttavia, è soprattutto nota al vasto pubblico dei lettori come narratrice per bambini e ragazzi: le sue opere (che in qualche caso ha pure illustrato) hanno venduto in Italia milioni di copie e sono tradotte un po' in tutti i continenti, oltre ad aver ispirato, nella modalità dell'adattamento, la realizzazione di serie animate. Il suo primo libro, *Il grande raduno dei cowboys*, esce nel 1970. Tra i titoli per i più piccoli segnaliamo: *Clorofilla dal cielo blu* (1975), *La casa sull'albero* (1984), *La bambola dell'alchimista* (1988), *La bambola viva* (1995), *Incantesimi e starnuti* (2000), *Giulia Bau e i gatti gelosi* (2004). Per i ragazzi: *Parlare a vanvera* (1989), *Ascolta il mio cuore* (1991), *Polissena del Porcello* (1993), *Diana, Cupìdo e il Commendatore* (1994), *Re mida ha le orecchie d'asino* (1996), *Tornatrás* (2000), *Quando eravamo piccole* (2002), *Una scuola per Lavinia* (2005). Esce nel 2022 il romanzo a fumetti *Sinfonia. Violante e Laurentina* – illustrato da Laura Scarpa – il quale ricuce insieme due fra

i libri più noti di Pitzorno, ovvero *Speciale Violante* (1989) e *Principessa Laurentina* (1990). Se è vero che negli ultimi anni si è dedicata alla scrittura di romanzi per i lettori più grandi, non va dimenticato che Bianca Pitzorno ha vinto per sei volte il premio 'Andersen - Il mondo dell'infanzia', il più prestigioso riconoscimento italiano dedicato ai libri per i giovani, mentre nel 2021 è stata finalista al prestigioso Hans Christian Andersen Award, conferito dall'International Board on Books for Young People, e considerato alla stregua di un premio Nobel per la letteratura rivolta all'infanzia.

Le ragioni di questo diffuso apprezzamento, equamente condiviso dal pubblico e dalla critica specializzata, credo siano state espresse con grande lucidità da Enzo Catarsi[251]. A proposito della narrativa per i ragazzi, contemplata da una prospettiva diacronica che ci riconduce alla stagione dell'unità d'Italia, lo studioso individuava

> tre tendenze, a cominciare da quella "pinocchiesca", trasgressiva e fantastica, come si evince dalle tante avventure immaginifiche vissute dal burattino e da alcuni episodi emblematici, come quello del Grillo parlante, personificazione del perbenismo moralistico coevo, che viene preso a martellate. Una seconda linea è quella "salgariana", avventurosa e fantastica, che vuole emozionare e far sognare, ma che certamente non ha molti epigoni nei decenni successivi. L'egemonia, in effetti, è a lungo appannaggio della terza tendenza, quella moralistica deamicisiana, che si pone, appunto, l'obiettivo di educare ai valori borghesi dominanti[252].

Negli anni Sessanta del Novecento, grazie a una figura dirompente del calibro di Gianni Rodari, si può parlare di un'«inversione di rotta» per la quale l'esigenza di dilettare i ragazzi, di coinvolgerli e sollecitarli

[251] Cfr. Enzo Catarsi, *"Coloro che narrano". Scrittori italiani per ragazzi degli anni Novanta*, in *La fantasia al potere: gli scrittori dei bambini tra gli ultimi due secoli*, a cura di Id., Roma, Armando, 2010, pp. 13-33.
[252] *Ivi*, p. 14. Catarsi rimanda a sua volta al saggio di Fernando Rotondo, *Bianca, Roberto e gli altri. L'eredità di Rodari negli scrittori d'oggi*, in *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Pisa, Edizioni del Cerro, 2002, pp. 83-95.

a partire dalle emozioni che solo una piena immersione nel tessuto narrativo può suscitare, ha prevalso sul mero intento edificante. Gianni Rodari ha dato l'impulso fondamentale in direzione di uno svecchiamento sia linguistico sia tematico – senza trascurare, per quanto concerne l'aspetto dei contenuti, l'ambito del sociale: la solidarietà, i valori legati all'amicizia, l'impegno e lotta per la libertà e l'amore per la pace. Si tratta in buona parte delle stesse questioni attraversate dalla parabola narrativa di Pitzorno, che di Rodari raccoglie l'eredità letteraria. Nel corso degli anni Ottanta, in effetti

> si sviluppa la seconda "rottura", impersonata in particolare dalla scrittrice Bianca Pitzorno, irriverente e trasgressiva, che certamente nutre i suoi lavori del fantastico e dei prodotti della fantasia. Al riguardo viene in mente, in primo luogo, *L'incredibile storia di Lavinia* (1985), sconsigliato dalla stessa autrice alle persone troppo schizzinose. Lavinia – la piccola protagonista – è un'orfana di otto anni che per vivere si affida alla carità del prossimo vendendo fiammiferi, la notte di Natale, in piazza Duomo a Milano, dove una fata molto particolare le regala un altrettanto incredibile anello, ruotando il quale tutto ciò che Lavinia fissa viene trasformato in "cacca"[253].

Insieme a Roberto Piumini, Bianca Pitzorno ha dunque rinnovato la tradizione dei libri per i giovani, sia a livello linguistico, sia per quanto riguarda la finalità di liberare quelle pagine dal condizionamento di vincoli sociali e/o morali non di rado legati a una visione del mondo ancorata a vecchi pregiudizi. Dal canto suo Pitzorno distingue due categorie di autori per bambini – quella degli educatori (che di rado hanno lasciato traccia duratura nelle storie letterarie) e quella dei narratori 'puri':

[253] Ha scritto in proposito Fernando Rotondo: «Con la rivisitazione parodizzante della fiaba anderseniana della Piccola fiammiferaia, Pitzorno introduce il tema "proibito" nella letteratura italiana per l'infanzia, come perno del racconto, e lo fa deflagrare come una bomba grottesca» Fernando Rotondo, *Questi libri hanno un puzzino fantastico*, in «Sfoglialibro», n. 5/6, 1994, pp. 32-37.

> la pessima abitudine di usare una storia, un racconto, per contrabbandare un predicozzo o comunque una morale è durata nei secoli ed è ancora praticata da moltissimi autori per bambini e per ragazzi. Sono gli autori che di solito piacciono molto agli adulti che comprano i libri, e poco ai piccoli che devono leggerli[254].

L'approfondimento: La casa sull'albero

Il breve romanzo (o racconto lungo) prende abbrivio da un antefatto suggerito *en passant*, ovvero la paradossale 'fuga' dal consueto ma evidentemente alienante contesto urbano – che pure ancora le circonda[255] – da parte di due personagge, la bambina Aglaia e la sua amica adulta Bianca, le quali scelgono di condurre la propria esistenza tra le fronde di una quercia. Un possibile 'suggerimento' intertestuale potrebbe derivare dal *Barone rampante* di Italo Calvino, se non fosse che qui non c'è quella rigida disciplina che impediva a Cosimo Piovasco di Rondò di atterrare dal suo esilio – ché nulla vieta alle protagoniste di mettere piede sul prato sottostante: per esempio per rapire (e vessare) un idraulico che risolvesse una volta per tutte il problema della disponibilità dell'acqua (e relative risorse igieniche) nella casa sull'albero.

D'altro canto non c'è neppure un'intera foresta da esplorare, ma una quercia esclusiva la quale è perfettamente consapevole, autocosciente e collaborativa[256], seppure a uno sguardo superficiale sembrasse svilupparsi con le consuete modalità vegetali:

> A prima vista poteva sembrare un albero come tutti gli altri […] Ma, a guardare bene, si scopriva una porticina nascosta in basso

[254] Bianca Pitzorno, *Storia delle mie storie*, Parma, Pratiche, 1995, pp. 22-23.
[255] Com'è confermato da alcune avventurose scorribande, come si vedrà più avanti.
[256] «Si misero a fare un po' di pulizia, aiutate dall'albero, che collaborava dandosi delle scrollatine e gettando via come foglie secche le briciole, le cicche, le cartacce che erano rimaste sul pavimento della piattaforma» (55). Si fa qui riferimento all'edizione Mondadori Oscar junior del 2023. Da ora in avanti per ogni citazione forniremo solo l'indicazione delle pagine.

> fra le radici nodose. Una porticina abbastanza grande per poterci passare attraverso senza rimanere incastrati (a patto di non essere troppo grassi) […] L'albero era altissimo: non finiva mai. Se lo si guardava dal prato, era proprio un albero normale, alto, ma neanche tantissimo. A un certo punto i suoi rami finivano e più in alto c'era solo cielo.
> Ma ad arrampicarsi dall'interno, non ci credereste, si poteva salire e salire, fino ad avere le vertigini perché il prato, a guardare in basso, sembrava lontanissimo. Ma in cima Bianca e Aglaia non ci erano arrivate mai. (5-6)

Emerge dunque fin dall'esordio quella spiccata tendenza alla proliferazione o autogenerazione degli spazi che è tipica della narrativa fantastica – per cui anche la casa sull'albero vanta una cucina ben attrezzata, una sala da musica con tutti gli strumenti d'orchestra, un atelier e persino una serra – la quale a sua volta dà adito alla moltiplicazione delle opportunità, in una direzione d'avventure che però risulta del tutto speculare rispetto all'ingegnosità pragmatica declinata alla maniera di un Robinson Crusoe. Tantomeno sono le razionali virtù dell'eroe borghese a consentire alle due amiche di sopravvivere in quel microcosmo naturale – lo è piuttosto il connubio per merito del quale la cultura contadina dell'innesto può giovarsi delle onnipotenti virtù ri-creative dell'immaginazione:

> L'albero in origine era una quercia e quindi come frutti dava le ghiande. Ma col primo innesto uno dei rami principali era diventato un noce, e così d'autunno Aglaia poteva cogliere le noci fresche dalle finestre di casa. Poi un altro ramo era stato innestato a castagno. Più in alto Bianca aveva ottenuto dei rami di mele, altri di pere, altri di albicocche, uno piccolo di ciliegie, uno di susine e un altro di pesche. Aglaia la aveva tanto pregata per avere almeno un ramoscello di more e anche questo innesto era riuscito. […] Ora voleva tentare con le piante tropicali. Dopo qualche tentativo riuscì a fare attecchire datteri, banane, noci di cocco, poi manghi e papaie, ananas e persino l'albero del pane. (9-10)

A complicare quella pacifica e confortevole esistenza è l'imprevista epifania di un altro inquilino: già nel secondo capitolo, Bianca e Aglaia scoprono di dover fare i conti con un vicino di casa scorbutico, che dovrebbe ricoprire il ruolo dell'antagonista – l'interazione con Beccaris Brullo dà in effetti inizio a una guerra fredda fatta di torte-regalo farcite con purgante. Pur avendo concepito una scelta di vita similare, ritirandosi a vivere sull'albero, B. B. partecipa d'una condizione e configura degli 'spazi' che stanno anche ideologicamente agli antipodi: se Bianca e Aglaia aprono la loro casa agli amici e ai parenti per far baldoria, l'altro preferisce vivere solitario nella propria casa-fortezza a misura di «garitta di una sentinella». E se Bianca mostra di aver confidenza con la magia dell'innesto, l'altro esprime un'evidente idiosincrasia nei confronti di qualunque forma di contaminazione: «Ho sempre detestato la mescolanza di stili! Una quercia è un albero dignitoso. Le sue fronde servono da corona ai poeti e agli eroi. E questa deficiente me la va a imbastardire con le papaie!» (20-21). È una dichiarazione che è facile traslare sul piano delle poetiche letterarie, come una sorta di manifesto reazionario – al cospetto di quella tendenza che è invece propria di Pitzorno a mescolare le carte, ovvero i generi della narrativa e gli stili che tradizionalmente loro competono.

Il lettore intuisce precocemente, dunque, ch'entro lo spazio della quercia, squadernabile con gli strumenti del fantastico, può accadere di tutto: esso genera una narrazione che si rende disponibile quale compendio aggiornato d'un manuale di patafisica, ovvero la 'scienza delle soluzioni immaginarie' coniata oltre un secolo fa dallo scrittore francese Alfred Jarry. S'è dato conto poc'anzi della questione delle risorse idriche convogliate nel mondo arboreo. Dal canto suo Beccaris Brullo aveva già provveduto ad assicurarsi l'approvvigionamento elettrico, per mezzo del quale fa funzionare i dispositivi domestici, con l'espediente del pesce-torpedine sottratto all'acquario cittadino. In effetti la logica dell'assurdo funziona a pieno regime per il fatto stesso che viene assecondata da ciascun personaggio: Bianca può insegnare

al 'feroce' Amedeo, il cane da guardia del vicino, a suonare il flauto; le cicogne non solo parlano (per il semplice fatto che anche una cicogna, «Se sta dentro una storia», è una persona, spiega Bianca alla bambina, superando di slancio la frontiera che separa la finzione dallo spazio muto dei giovani lettori) ma recapitano sulla quercia quattro vispi neonati[257]. E tuttavia nello specifico non si tratta più di assecondare la fiaba metropolitana pianificata a monte per non turbare l'immaginario degli innocenti lettori, e levare i genitori dall'imbarazzo di una spiegazione plausibile: si tratta invece di un espediente narrativo che 'innesta' una divertentissima variazione sul tema[258] letterario dell'orfanello abbandonato. Tant'è che le due protagoniste si fanno carico delle tenere creature senza alcun riguardo verso i precetti che dovrebbero ispirare il prudente pedagogo: lo svezzamento è affidato a una cagna San Bernardo (Dorotea) che fungerà da balia, mentre l'educazione pratica alla vita arborea non risparmia loro una teoria di pericoli capitali. In verità sia Aglaia sia Bianca vorrebbero disfarsi di quei pargoli[259] la cui natura oscilla fra la condizione appunto degli orfanelli (con una sfumatura di cinismo che sembra quasi alludere allo stigma del 'bastardo') e quella dei «bambini inventati» – costitutivamente inventati, come accade a tutti i personaggi che popolino un racconto fantastico: una sorta di *mise en abyme* che minaccia progressivamente la consistenza di ciascun attante.

La casa sull'albero è dunque un lungo fantasmagorico racconto per ragazzi che fortunatamente non prevede a nessun livello d'essere politicamente corretto, né qualora si faccia riferimento ai contenuti, né per ciò che concerne il piano espressivo. È in virtù di questo tacito accordo (sancito dal patto originario che ha reso libere le due protagoniste) che le culle dei quattro neonati possono essere sistemate in balia del vento,

[257] Ai quali le due protagoniste daranno nomi improbabili, anche qui con un certo gusto calviniano: Inalbis, Ildebrando, Purif e Gianporfirio.
[258] Frequente in svariati generi della narrativa, dalla fiaba al romanzo di formazione.
[259] Il progetto originale prevedeva di «cercare di rifilarli al signor B.B.» (40), il quale, di lì a poco, si disferà del cestino di vimini contenente le povere creature con un cialtronesco calcione.

in una sorta di funivia che è tanto ingegnosa quanto precaria, senza che alcun assillo genitoriale possa turbare le due tutrici:

> Bianca intanto era tornata con due noci di cocco giganti, colte su un ramo esposto a sud. Le spaccò a metà e ne ricavò quattro culle dove i bambini entravano giusti giusti. Forse ci stavano un po' stretti, ma era meglio, così avevano caldo e non potevano agitarsi molto rompendo l'anima a tutti quanti. Poi stesero due fili con una carrucola fra due rami piuttosto distanti e vi appesero le culle, facendo una specie di funivia. In questo modo i marmocchi potevano andare su e giù tutto il giorno senza che nessuno perdesse tempo a portarli a spasso. A cullarli ci pensava il vento. (46-47)

Sempre in virtù della stessa produttiva irresponsabilità – produttiva almeno sul versante narratologico – Aglaia può placidamente correre il rischio di segare in due la propria nonnina, nel corso di uno spettacolo di magia, suscitando la complicità di un sorriso in grandi e piccini:

> La fece sdraiare dentro una cassa dalla quale sbucavano soltanto la testa e i piedi e cominciò a segare la cassa in due.
> «Ohi, ohi!» prese a lamentarsi la nonna.
> «Non ti sarai dimenticata di farle piegare le ginocchia, mettendo dei piedi finti all'altra estremità della cassa?» le disse Bianca in un orecchio.
> «Ho paura di sì» rispose Aglaia, sempre sottovoce per non farsi sentire dagli altri.
> «Allora la stai segando davvero» disse Bianca.
> «È così grave?» chiese Aglaia. «In fondo è grassa, e non le farebbe male se le togliessi un po' di ciccia.»
> «Ma la stai segando per il largo, non per il lungo, stupida!» sussurrò Bianca. «Così invece che una nonna più magra, ti troverai due mezze nonne ancora più grasse…» (48)

S'è fatto cenno alla vena parodica che contraddistingue la scrittura di Pitzorno, virtù deformante che non disdegna affatto di chiamare in causa la memoria letteraria dei lettori più giovani. Accade per esempio in una sequenza già piuttosto movimentata, nel corso di una festa

ospitata nella piattaforma sull'albero – si presenta non invitato il vicino Beccaris Brullo, risentito per essere stato escluso dall'evento dedicato al 'battesimo' dei quattro marmocchi, il quale scaglia una maledizione che suona piuttosto familiare:

> Si piazzò quindi in mezzo agli ospiti, divaricò le gambe con fare minaccioso e, puntando l'indice sui bambini, esclamò con voce tonante: «Ecco il mio regalo di battesimo! Questi mocciosi si pungeranno con una spilla da balia e dormiranno per cento anni!».
> Le reazioni a questa maledizione furono diverse.
> La maggior parte degli invitati ci rimase male, perché nessuno di loro aveva portato un regalo di battesimo. Cosa ne sapevano che la festa era per un battesimo? […] La nonna di Aglaia disse: «Questa storia mi sembra di averla già sentita da qualche parte. Forse l'ho letta in un libro? Oh, la mia testa! Sto proprio perdendo la memoria».
> Bianca disse ad Aglaia: «Svelta! Corri a cercare una spilla da balia! Se riusciamo davvero a farli addormentare per cento anni, questi frignoni, pensa che tranquillità».
> «Davvero!» rispose Aglaia. «La smetteranno di piangere tutta la notte e inoltre potremo mandare in vacanza la povera Dorotea, che è esausta e ne ha proprio bisogno» (53-54).

La relazione intertestuale pianificata in modalità ludica, mentre chiama in causa *La bella addormentata nel bosco*, mi pare voglia lasciarsi alle spalle, con un sorriso beffardo, il tradimento edulcorante (pensiamo a certe rivisitazioni disneyane…) che ha trasfigurato il mondo delle fiabe. Il risultato è anche quello di riconsegnare alla narrazione fantastica la libera spontaneità un po' dissacrante che apparteneva alle origini popolari del genere: con le ovvie differenze del caso, la distanza rispetto all'approccio di Basile – che della Bella addormentata[260] consegnò al mondo delle lettere moderne la prima scabrosa versione di successo – non è poi siderale.

[260] Nel suo capolavoro, *Lo cunto de li cunti*, con il titolo di *Sole, Luna e Talia*.

Nell'arco della parabola narrativa prende dunque forma, per acquisizioni successive, una famiglia decisamente anomala se consideriamo l'opportunità cui dà adito d'accogliere in sé tutto ciò che differisca dalle relazioni convenzionali di genere, specie e perfino regno (animale/vegetale). Il suo motto potrebbe essere suggellato dal grido (canino) che Amedeo rivolge alla sua amata San Bernardo: «Ti amerò sempre […] anche se sei così diversa da me»[261] (78). L'eterogenea compagine alla corte delle due protagoniste comprende la gatta Prunilde, la quale finisce per assimilare il linguaggio degli uomini con uno stile persino un po' forbito; miagolano invece i quattro bambini che solo in un secondo momento apprendono la lingua degli esseri umani (e tuttavia si esprimono verseggiando). Dal canto suo la cagna Dorotea è protagonista d'una vera e propria metamorfosi: le spuntano le penne, germogliano le ali, depone le uova – con una coerenza tutta volatile inizia pure a pigolare, seppure venga frustrato quasi fino alla fine il suo anelito di spiccare il volo. C'è pure la torpedine capace di inviare segnali morse per salvarsi la vita e la pianta carnivora Nina, addomesticata da B.B., intenta a divorare bistecchine: è la giovanissima Aglaia a contemplare con divertito stupore questa baraonda degna di ben altre storie leggendarie – «questo non è un albero! Questa è una Torre di Babele, una vera Babilonia!» (66). Ma è proprio la mescolanza di forme e linguaggi – che tanto aveva spaventato il vicino B.B e, sul piano allegorico, i nostalgici delle gerarchie e delle etichette letterarie – il principio ispiratore sul quale s'incardina tutto il libro (e forse tutti i libri) di Pitzorno.

In explicit lo stesso Beccaris Brullo smette tuttavia i panni dell'antagonista e matura fino a trasformarsi in un prezioso alleato. Ben più letale è in effetti il gruppo di taglialegna che vorrebbe radere al suolo la quercia e annichilire quindi tutte le opportunità che essa racchiude in sé – nemico in fondo prevedibile, poiché rappresenta l'irrompere

[261] Un picco di sentimentalismo subito mitigato dalla successiva precisazione: «Anche se sei così scimunita».

della realtà che circoscrive la finzione e risponde a logiche speculative codificate da una grammatica diversa da quella della fantasia.

L'assalto mortifero viene fronteggiato da uno spontaneo moto di solidarietà per il quale tutti gli inquilini delle case sospese decidono, finalmente senza riserve, di allearsi contro i devastatori. L'inventiva del popolo arboreo s'organizza a tutti i livelli per suscitare quell'«emozione» che possa dileguare ogni forma di scetticismo. È l'ultimo spettacolo di magia allestito dalla piccola Aglaia, pianificato per rompere le fila dei boscaioli in assedio:

> «Cosa crede di darci a bere, quella lì?» disse un taglialegna, scettico.
> «Vedrai che adesso tirerà fuori dal cilindro un coniglio o una colomba» disse un altro.
> «Sì, ci vuol altro per farci impressione!» protestò il capo.
> Comunque stettero a vedere, perché i giochi di prestigio piacciono a tutti, se non altro per la speranza di scoprire i trucchi.
> Nel silenzio carico di tensione Aglaia immerse lentamente la mano nel cilindro… e ne estrasse… una enorme cagna San Bernardo: Dorotea!
> «Però! Un cane! E di quelle dimensioni!» commentò ammirato uno dei taglialegna.
> «Puah! Ci vuol altro per farmi impressione!» ripeté il capo.
> Ma non aveva finito di parlare, che Dorotea spiegò le grandi ali portandosi sull'orlo della piattaforma.
> «Vola, Dorotea, vola!» strillarono i bambini. E Dorotea si gettò nel vuoto.
> «Aiuto! Ci cade addosso! Ci schiaccia!» urlarono terrorizzati i taglialegna.
> Ma Dorotea, con uno sforzo supremo, riuscì a sollevarsi, girò attorno alla chioma dell'albero a volo radente, poi scese in picchiata sull'esercito nemico abbaiando (abbaiando!!!) minacciosa.
> Era troppo per i taglialegna, che se la dettero a gambe, tirandosi dietro camion, seghe, scuri e scalpelli. Dorotea li inseguì starnazzando e abbaiando fin dietro alla collina. (94)

[A.C.]

§ 21.

Sergio Atzeni

Passavamo sulla terra leggeri

Nasce il 14 ottobre 1952 a Capoterra ma è a Cagliari – quella Cagliari cui meglio di ogni altro ha saputo dar vita in forma di scrittura – che studia e si forma culturalmente e politicamente, rivelando al contempo una precoce vocazione letteraria: fin da giovanissimo pubblica poesie, racconti e prose varie su quotidiani e riviste. Se un certo gusto per la messa in scena teatrale sarà uno degli aspetti che conferiranno maggiore dinamicità ai suoi romanzi, meno noti sono i testi concepiti specificamente per il teatro – qui ricordiamo *Il canto per il Cile* (1973-74) e *Quel maggio 1906. Ballata per una rivolta cagliaritana* (1977).

In collaborazione con Rossana Copez nasce la raccolta *Fiabe sarde* del 1978, mentre del 1984 è il racconto lungo *Araj Dimoniu*. *Antica leggenda sarda* – opere entrambe ispirate dagli studi d'ambito folclorico e antropologico. L'editrice Sellerio pubblica nel 1986 il suo primo romanzo breve *L'apologo del giudice bandito*[262]: cresce la platea dei lettori e al contempo la critica inizia ad apprezzare quello stile inconfondibile – che è poi una questione di ritmo e d'un impasto lessicale tendente alla contaminazione dei registri linguistici. Retrospettivamente, Cristina Lavinio ha perfettamente colto nella frammentarietà il respiro peculiare della scrittura atzeniana:

> È sufficiente dare uno sguardo anche solo superficiale ai romanzi di Sergio Atzeni per rendersi conto di quanto siano ricchi di stacchi tipografici che spezzano il testo in porzioni più o meno

[262] La vicenda gravita attorno a una data dalla forte valenza storica e simbolica (1492).

> brevi, spesso brevissime, in cui talvolta un solo enunciato monorematico assume un rilievo particolare in modo, si potrebbe dire, fulminante. Quest'ultimo non è che il caso limite di una scrittura che vuole rendersi evidente nella sua frammentarietà con la stessa materialità del suo depositarsi sulla pagina offrendosi alla vista del lettore.
> C'è una ricerca del frammento che, entro brevi sequenze, evidenzi non solo l'inevitabile selezione con cui ogni scrittore procede per narrare un intero mondo che, per definizione, non può mai essere 'detto/narrato' interamente, ma evidenzi anche il mutare di punti di vista e di angolazioni percettive a partire dalle quali il narrato prende forma, così come il mutevole svolgersi di scene differenti, da cogliere in una sorta di presa diretta o di flash, senza che sia necessario esplicitare le connessioni che intercorrono tra l'una scena e l'altra riempiendo di parole di raccordo i vuoti, cioè gli stacchi, che restano dunque visivamente evidenti.
> La frammentarietà è la cifra che caratterizza la scrittura di Atzeni fin dall'*Apologo del giudice bandito* […][263].

Da un punto di vista tematico, Atzeni ha iniziato a sviluppare, con una coerenza che troverà il suo pieno adempimento nell'ultima opera, dedicata all'epopea del popolo dei sardi, il discorso relativo alla stagione dell'autogoverno giudicale nell'Isola, nell'*Apologo* rappresentata nel momento del suo declino: il giudice/bandito Itzoccor Gunale sarà di fatto l'ultimo nella catena dei regnanti autoctoni. Il 1987 rappresenta invece l'anno della svolta spirituale in virtù della conversione al cristianesimo – alla quale può essere associata «l'esplosione creativa» che «arriva all'apice nel periodo interrotto bruscamente dalla morte»[264].

Poco dopo la pubblicazione del primo romanzo, Atzeni lascia la Sardegna prima per una serie di viaggi in Europa, poi diretto a Milano e Torino dove (a parte una parentesi a Sant'Ilario d'Enza, tra il 1990 e

[263] Cristina Lavinio, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, a cura di Giuseppe Marci e Gigliola Sulis, Cagliari, Cuec, 2001, p. 65.
[264] Franciscu Sedda, *Il sogno del falco. Il Codice nascosto nell'opera di Sergio Atzeni*, Cagliari, Arkadia, 2020, p. 17.

il 1993), risiede fino al 1995. In un contesto decisamente più vivace, da un punto di vista dell'industria e cultura editoriale, si moltiplicano le collaborazioni mentre lo scrittore è impegnato in una intensa attività di traduttore.

Del 1991 è il romanzo *Il figlio di Bakunìn*, nel quale vengono ricostruite la vita e le gesta dell'anarchico antifascista Tullio Saba, già minatore di Guspini, attraverso il gioco cangiante e metamorfico prospettato da una vasta pluralità di punti di vista: si tratta in effetti di un'opera corale, la cui trama è costituita dalla trascrizione di innumerevoli interviste, spesso tra loro contraddittorie, per cui l'indagine cerca di delineare il volto di un protagonista che, tuttavia, è irriducibile a un'unica versione. Nel 1995 esce il romanzo *Il quinto passo è l'addio*, sul quale torneremo a breve, il quale narra la vicenda di Ruggero Gunale, in fuga da Cagliari e dalla Sardegna in preda a una crisi esistenziale che rappresenta anche, con tutta probabilità, una sfida identitaria.

Rientra nella sua attività di traduttore e va sicuramente segnalata la versione in italiano del romanzo di Patrick Chamoiseau *Texaco* (1994) – piccola impresa, se consideriamo la complessità dell'ipotesto vergato in un francese incalzato (e arricchito) dall'incontenibilità del creolo delle isole caraibiche: e tuttavia un piano di lavoro perfettamente consono alla sensibilità stilistica di un autore come Sergio Atzeni, il quale, come si accennava, non disdegnava affatto gli impasti linguistici eterogenei. Peraltro, credo valga la pena rilevare con Monica Farnetti le analogie fra *Texaco* e l'ultimo romanzo dello scrittore cagliaritano, ovvero *Passavamo sulla terra leggeri* (1996): entrambi i testi possono in effetti essere contemplati alla stregua di «racconti di fondazione di una stirpe isolana»[265].

Sergio Atzeni muore nel mare dell'isola di San Pietro il 6 settembre del 1995 ad appena 42 anni. Tuttavia, altre sue opere sono state pubblicate postume: la più rilevante è il racconto lungo *Bellas Mariposas* (1996) nel quale una ragazzina, accompagnata dalla sua amica del

[265] Monica Farnetti, *Una cerca mediterranea*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, cit., Cagliari, Cuec, 2001, p. 90.

cuore, dà corpo e voce – in un gergo esuberante che realizza la convivenza perfetta di italiano e cagliaritano delle periferie – a una giornata qualunque (ma in fin dei conti straordinaria) attraversata con la grazia dell'equilibrista a scansare le molte insidie che costantemente vengono apparecchiate dal mondo degli adulti. Ricordo ancora la silloge poetica dal titolo *Due colori esistono al mondo. Il verde è il secondo* (1997), i racconti raccolti nel volume *I sogni della città bianca* (2005) e soprattutto *Raccontar fole* (1999) – un piccolo libro dove l'autore si diverte a inanellare, per smontarle con divertito sarcasmo, le molte invenzioni per mezzo delle quali i viaggiatori europei, dalla fine del Settecento fino ai primi decenni del Novecento, hanno ricoperto l'isola di Sardegna con una veste stravagante che corrisponde a un improbabile immaginario esotico.

Il quinto passo è l'addio: *identità e relazioni (intertestuali?) con l'altro da sé*

Il protagonista de *Il quinto passo è l'addio* (1995), Ruggero Gunale, porta sulle spalle un cognome ingombrante che ne fa solo l'ultimo rampollo di un'antica e illustre stirpe di Giudici, le cui radici affondano a ritroso nel tempo fino alla stagione dell'autogoverno sardo: ma a differenza del suo lontanissimo (pseudo) antenato Itzoccor Gunale – dalle cui prerogative deriva il titolo del primo romanzo *Apologo del giudice bandito* – il protagonista si posiziona a livello cronotopico in una casella vicina a quella dei suoi lettori.

Inquadrato, fin dalle prime pagine, sul ponte di un traghetto diretto verso la Penisola, Ruggero ha deciso di abbandonare la Sardegna: è maturata in lui una crisi che è insieme sentimentale, politica e identitaria. Il viaggio implica dunque uno sradicamento, difatti egli osserva Cagliari già in preda a una percezione mistica:

> La calce dei paesi e l'acqua del mare e degli stagni riflettono la luce come aureola sulla cupola della cattedrale, attorno alla croce d'oro. Il sole del pomeriggio suscita dall'acqua vapori che imbiancano aria e mura. Luce e vapori avvolgono la città, pare

> staccarsi dai colli, nube guidata al cielo dalla croce. Visione da monaco medievale. Sciocchi e astuti nella Gerusalemme che sale al Signore. Così vede la città Ruggero Gunale e pensa: "È pulita e secca. Il sole la asciuga e il vento spazza via i fetori"[266].

Istituendosi come tramite fra l'identità e l'alterità, il mare si dispiega come lo spazio denso in cui si pianificano, lungo rotte tutto sommato decrittabili, le relazioni intertestuali – e, nello specifico, si innesca il dialogo a distanza con i 'viaggiatori di Sardegna': s'è detto che i loro resoconti, talvolta viziati da una certa approssimazione (o peggio ancora dal pregiudizio) venivano già confutati dalla scrittura umoristica che anima le carte poi raccolte nel postumo *Raccontar fole*. Ebbene, nel brano citato emerge un significativo riferimento a *Sea and Sardinia* (1921) di D. H. Lawrence. L'incipit de *Il quinto passo è l'addio* richiama in effetti un indimenticato luogo letterario, che consiste nella prima nitida visione dell'Isola colta dallo scrittore inglese quando si trovava ormai in prossimità del litorale cagliaritano:

> E improvvisamente ecco Cagliari: una città nuda che si alza ripida, ripida, dorata, accatastata nuda verso il cielo dalla pianura all'inizio della profonda baia senza forme. È strana e piuttosto sorprendente, per nulla somigliante all'Italia. La città si ammucchia verso l'alto, quasi in miniatura, e mi fa pensare a Gerusalemme: senza alberi, senza riparo, che si erge spoglia e fiera, remota come se fosse indietro nella storia, come una città nel messale miniato da un monaco. Ci si chiede come abbia fatto ad arrivare là. Sembra la Spagna, o Malta: non l'Italia. È una città ripida e solitaria, senza alberi, come in una miniatura antica […] tira un vento freddo e pungente[267].

Al di là del luccichio dell'oro che si propaga in un'aria spazzata dal vento, o della percezione di una città stratificata che levita verso il cielo

[266] Sergio Atzeni, *Il quinto passo è l'addio*, prefazione di Stefano Giovanardi, Nuoro, Ilisso, 2001, p. 30.
[267] David Herbert Lawrence, *Mare e Sardegna*, a cura di Luciano Marrocu, Nuoro, Ilisso, 2000, p. 93 – la traduzione è di Tiziana Serra.

(fin quasi al punto da staccarsi dai colli, in Atzeni), è condivisa dai due osservatori soprattutto l'associazione fra Cagliari e Gerusalemme: una proiezione tendente a estrapolare il capoluogo isolano dalle coordinate del tempo storico – non a caso esperienza mistica da monaco medievale, in entrambe le circostanze.

L'epifania di Lawrence dentro le pagine dello scrittore cagliaritano non sorprende e tuttavia, proprio per questo, è difficile derubricare tale intersezione alla stregua di un cortese omaggio verso un autore la cui lettura delle cose di Sardegna è – almeno secondo il punto di vista di Sergio Atzeni – perlomeno parziale. Il fatto è che all'epoca di Lawrence, e già da oltre un secolo, la Sardegna rappresentava, per i viaggiatori colti e per i loro lettori, l'eccentricità a portata di mano e quindi l'opportunità di confezionare un prodotto letterario corrispondente a un preciso orizzonte d'attesa.

Era un tipo di letteratura entro la quale veniva rimarcata la sopravvivenza nell'Isola del mito del selvaggio, nella consueta oscillazione bontà/ferinità. *Raccontar fole* la rileva in vari frangenti: in Sardegna c'era posto per «deserti infuocati, foreste vergini […] uomini primitivi e crudeli. Riti stregoneschi». L'immaginario è ovviamente puntellato dalla descrizione di un quadro economico «povero, primitivo, quasi esclusivamente pastorale». In un certo senso, se tradizionalmente il diverso veniva dislocato, fin dalle epoche antiche, ai margini del mondo conosciuto, non essendo possibile spostare la Sardegna dal cuore del Mediterraneo occidentale si trasportava la cultura degli autoctoni verso le sponde del nuovo mondo accostando i sardi agli indiani d'America, oppure si agiva sulle coordinate temporali escludendo l'isola dalle dinamiche storiche della modernità e del progresso. Annotava l'autore di *Raccontar fole* come nei resoconti dei viaggiatori si mescolasse realtà e finzione: conseguentemente la Sardegna descritta dagli osservatori europei si estendeva metafisicamente annettendo i territori del magico e del demoniaco fino al punto di fomentare visioni allucinate – la qual cosa non costituisce di per sé un problema: si tratta piuttosto di non 'trattare' quelle pagine come una fedele riproduzione delle autentiche

condizioni di vita dei suoi abitanti. In un articolo del 1988 Atzeni sciorinava una teoria di gustose invenzioni che già definiscono le modalità d'approccio alla questione:

> il tedesco Joseph Fuos disse di aver visto la «famigerata malaria», una «nube splendente» acquattata al tramonto fuori dai bastioni [di Cagliari], pronta ad avvolgere e uccidere il malcapitato che si azzardasse a uscir di città; l'inglese William Henry Smith sentì le galline cantare da galli; D. H. Lawrence vide le vere nerboruteu cosce coi muscoli guizzanti degli autentici maschi primitivi, a Cagliari, nel 1920, quando tutti vestivano coi pantaloni lunghi; in un romanzo di Anthony Burgess di qualche anno fa un aspirante Papa giunge a Cagliari per esorcizzare un indemoniato; il grande Balzac vide i sardi seminudi, coperti a malapena da uno straccetto sul pube, crudeli e orgiastici[268].

Simili, variegate testimonianze costituiscono dunque un filone cospicuo cui Atzeni può attingere di volta in volta assegnando ai dati selezionati una nuova funzione narratologica. La puntuale ripresa dell'inedita visione di Cagliari, com'era documentata nelle pagine di *Sea and Sardinia*, è allestita nel *Quinto passo* secondo la logica della simmetria speculare, ed è quindi compito del lettore cogliere il senso che viene innescato dal dialogo intertestuale: nell'ipotesto abbiamo un inglese (Lawrence) il quale per la prima volta sbarca (sta per sbarcare) in un luogo incognito, ma un attimo prima 'fotografa' la città che gli si svela, mentre si avvicina, così diversa dagli altri capoluoghi italiani; nella riscrittura, l'autoctono Gunale abbandona la città cui apparteneva: ne osserva gli edifici, anch'egli dal ponte d'una nave, ma mentre se ne allontana – e quelle strutture familiari gli appaiono forse per la prima volta del tutto estranee. Arriva dunque il momento in cui i due movimenti finiscono per combaciare in un punto dello spazio, e Ruggero Gunale si sovrappone al profilo del viaggiatore europeo, giacché ha

[268] Sergio Atzeni, *Anche la Sardegna negli incubi di Peter Handke*, in «L'Unione Sarda», 21 ottobre 1988.

sostanzialmente smarrito la propria identità e si sente oramai straniero alla propria terra d'origine: disorientato, può osservare Cagliari con gli occhi di D. H. Lawrence.

Dalle fole al mito – ovvero la storia del popolo dei S'ard: Passavamo sulla terra leggeri *(1996)*

Altra circostanza in cui il mare gioca un ruolo dirimente nell'evoluzione dell'organismo finzionale è rappresentata da *Passavamo sulla terra leggeri*: nel romanzo postumo l'elemento liquido costituisce in effetti una cerniera narrativa adeguata all'invenzione della storia del popolo dei S'ard, nel momento in cui i primi abitatori fanno naufragio sulle coste di un'isola misteriosa – evento che richiama alla memoria del lettore, con la levità di un'intonazione quasi parodica, le antiche pagine delle grandi narrazioni epiche. Omero, per intenderci.

E tuttavia occorre spendere preliminarmente qualche parola sulla questione della mitopoiesi[269] atzeniana. La modalità operativa di Sergio Atzeni non è eccentrica in relazione al contesto di riferimento: in generale, si scruta una stagione remota per rivitalizzare, o anche esorcizzare, il proprio tempo. Come ha già puntualmente rilevato Monica Farnetti,

> *Passavamo sulla terra leggeri* conserva anche i caratteri complementari propri del mito […] 1) l'assorbimento del dato leggendario in quello storico e del favoloso nel mitico; 2) il superamento della distinzione tra vero e falso in funzione del criterio dell'autorità (del racconto e di chi lo riporta); 3) la struttura a saga, con relative campiture ad enormi sequenze cicliche e generazionali; 4) l'esplicitazione dei criteri di trasmissione della tradizione e 5), naturalmente, l'oralità[270].

[269] Una mitopoiesi che, entro i margini di un discorso parodico, tende ovviamente a costruire un mito di secondo grado, ovvero ontologicamente ridotto.
[270] Monica Farnetti, *Una cerca mediterranea*, cit., p. 87.

La strategia peculiare della scrittura di Atzeni, tendente a mescidare le 'fonti', è funzionalmente orientata a esibire l'artificiosità del racconto mitico: la finzione s'impone al lettore proprio in quanto evoluta strategia di carnevalizzazione – d'altra parte aveva a suo tempo rilevato Eleazar M. Meletinskij che l'ironia è «la condizione indispensabile della mitologizzazione moderna»[271]. Si prenda in considerazione anche una sola vicenda emblematica di *Passavamo sulla terra leggeri*: l'odio feroce che contrappone i giovani Umur ed Eloi, che «parevano fratelli»[272], può ricalcare in una certa misura la guerra ostinata (inconciliabilità che dura oltre la morte[273]) che divide i due figli di Edipo, Eteocle e Polinice. Nel contesto dell'opera atzeniana il dissidio si colloca come motivo archetipico della ritorsione che coinvolge intere famiglie: i due 'quasi fratelli' infatti non si uccidono reciprocamente – è Umur che affonda il pugnale fino al cuore di Eloi – ma l'urgenza di una rappresaglia, che sia proporzionale al danno subito[274], dà lo sprone ai parenti affinché inneschino la catena dei delitti. Il mito greco si risolve di fatto in faida:

> Il fratello di Eloi uccise Umur. Il padre di Umur uccise il padre di Eloi. Il fratello di Eloi uccise il padre di Umur. Il fratello di Umur uccise il fratello di Eloi. Quattro morti in trent'anni. La vendetta non era immediata ma segnata. Chiunque appartenesse alla famiglia di Umur o alla famiglia di Eloi per qualunque vincolo di parentela era segnato dalla vendetta. Sapeva che poteva morire ucciso, sapeva che poteva diventare assassino. (p. 64)

L'episodio si sviluppa in una narrazione d'ampio respiro e occupa, all'interno della saga, uno spazio assai significativo – quando cioè i S'ard hanno 'preso possesso' dell'isola: scorre parallelamente

[271] Cfr. Eleazar Moiseevič Meletinskij, *Il mito. Poetica folclore ripresa novecentesca*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 356-357.
[272] Sergio Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, a cura di Giovanna Cerina, Nuoro, Ilisso, 2000, p. 60. D'ora in avanti si fornirà esclusivamente l'indicazione della pagina.
[273] Come ricordava Dante in *Inferno* XXVI.
[274] La modalità della rappresaglia prefigura una prima bozza di Codice della vendetta.

alla descrizione dei riti d'iniziazione della gioventù isolana, i quali hanno la cadenza dei cicli stagionali e dunque sono compresi dentro un circuito temporale che è strettamente mitico. Se «il rito era festa», esso poteva prevedere il sacrificio umano propiziatorio in forma di linciaggio/lapidazione. Un altro aspetto occorre tuttavia porre in evidenza, a partire da una riflessione di Giorgio Rimondi che riconnette l'invenzione atzeniana alla passione dell'autore per le letture di antropologia culturale:

> la narrazione orale ha in se stessa il potere di rifondare il mondo, ogni volta, magicamente, riattivandone il senso e la sostanza. Funzionali all'atto del narrare sono infatti le varianti introdotte dal singolo narratore[275].

In effetti, l'elaborazione del mito alligna in primo luogo sul gioco delle varianti, che in *Passavamo sulla terra leggeri* viene ostentato in modo plateale:

> Dovrai raccontare questa storia fra trent'anni a una donna o a un uomo che abbia l'età che tu hai oggi. Se riterrai che nel corso dei trent'anni accadano fatti da raccontare nella storia, li aggiungerai. Se troverai nei trent'anni spiegazioni convincenti dei fatti antichi, le aggiungerai. Con brevità e concisione. Pensi di potere e volere? (p. 94).

Centrale nel romanzo è, dunque, la figura del «custode del tempo» (sarebbe meglio visualizzarla come una catena ininterrotta di testimoni che ne interpretano la funzione) poiché a questa era stato affidato, fin dai tempi antichi, l'incarico di consegnare l'intero spartito degli avvenimenti memorabili alle generazioni a venire: gode di una certa libertà d'azione e può ricombinare gli elementi della storia dei sardi dalla giusta distanza critica, aggiungendo dettagli fino al limite della digressio-

[275] Giorgio Rimondi, *Uno scrittore in ascolto. Considerazioni su Sergio Atzeni e la musica*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, cit., Cagliari, Cuec, 2001, pp. 139-140.

ne. D'altra parte, se in generale il mitografo si muove a proprio agio tra le lacune che la storiografia ufficiale non è in grado di colmare, nel nostro caso l'intera parabola del racconto riconnette fra loro le varianti plausibili e quelle che non si sono realizzate, o quelle sistematicamente scartate dalla Storia, nella suggestione di un'unica storia: con quell'intonazione epica sapientemente smorzata da un gusto eroicomico, la scrittura organizza un mordace opificio di storia potenziale. Il margine d'invenzione, concesso dal narratore di secondo grado Antonio Setzu[276] al suo allievo/ascoltatore privilegiato (il quale diverrà, peraltro, il primo «custode» a trasmutare la parola in scrittura), è interno al sistema: come s'è visto, esso è reso manifesto nel passaggio di consegne che coinvolge la teoria dei custodi ai quali, se hanno la responsabilità di tramandare le gesta più memorabili, è pure concesso di implementare il sistema e aggiungere ulteriori avvenimenti degni di nota – quindi, in buona sostanza, di rivisitare l'intera successione degli avvenimenti. In un certo senso, il percorso intrapreso da Atzeni nell'ultimo romanzo – raccontare le vite di un intero popolo attraverso l'unica voce di un narratore[277] – è perfettamente speculare a quello tracciato ne *Il figlio di Bakunìn*, dove il volto di Tullio Saba viene ricombinato come un puzzle dalle innumerevoli tessere/testimonianze che derivano dai resoconti di tutti gli altri personaggi chiamati a evocarlo.

La ricostruzione di Antonio Setzu non tende dunque a esaurire il discorso – non potrebbe farlo per 'statuto', perché un mito cristallizzato è un mito destinato a estinguersi, o peggio a mutarsi in dogma – ma è già disponibile ad accogliere le variazioni eventualmente proposte da ogni singolo anello della futura catena dei custodi che verranno dopo di lui. A sua volta egli aveva recepito l'eredità di una tradizione corale, che pure si esprimeva da sempre con una voce sola. Le varianti non sono in nessun caso autorizzate a tradire il nucleo

[276] Antonio Setzu è l'ultimo depositario del complesso apparato mitico veicolato oralmente.
[277] Un solo narratore che è tuttavia la sintesi depositata (nel corso del tempo) da una memoria collettiva.

originario del racconto, che definisce l'identità culturale dei primi abitatori dell'isola – e la definisce se non altro per contrapposizione: l'evidenza per cui i S'ard hanno ricevuto come beffardo dono del Fato la consistenza d'un popolo libero stretto costantemente d'assedio da orde di conquistatori[278].

Al di là delle modalità e degli obiettivi della scrittura mitopoietica atzeniana, quel che è opportuno ribadire, tuttavia, è fino a che punto i processi generativi del mito vengano dall'autore mostrati nella loro palese artificiosità: forse per rammentare al lettore quanto a loro volta fossero stati inverosimili i resoconti dei viaggiatori stranieri; o quanto fossero state capziose e inattendibili le posizioni degli storici che scrissero di Sardegna dalla parte degli aggressori/vincitori[279]. S'intende che, a questo livello interpretativo, i 'viaggiatori' sono metafora di un'incomprensione più grave, che è appunto quella della Storia.

Eppure è proprio insinuandosi tra la fola[280] e il dato storico che può trovar spazio una terra di mezzo governata dal fantastico, dove è data al narratore licenza d'inventare un universo coerente, e al lettore ampia facoltà di ricrearsi. Che poi è, a ben guardare, lo stesso territorio tradizionalmente frequentato dai mitografi.

[278] I S'ard sono stretti d'assedio fin dall'antefatto, prima ancora del naufragio, quando cioè i sacerdoti/danzatori furono costretti ad abbandonare la loro patria originaria da un popolo di agguerriti e 'barbari' invasori – la premessa è con tutta evidenza orientata in modo da porre in risalto la sapienza atavica degli esuli superstiti.

[279] Con il paradossale risultato che le ricostruzioni di certa storiografia accreditata (in fattispecie, come vedremo, gli storici savoiardi) possono essere di fatto assimilate, nell'ottica dell'autore, alle pagine romanzate di un Balzac o alle mistificazioni di un Joseph Fuos.

[280] «Le menzogne [dei viaggiatori di Sardegna] toglievano carne e sangue ai sardi e li trasformavano in fantasmi, abitanti di Sardegna, ai confini del Regno di Biancaneve», Sergio Atzeni, *Raccontar fole*, Palermo, Sellerio, 1999, p. 11. Da qui, il passaggio al mondo della pura finzione narrativa non è automatico, ma viene certo insufflato dall'imposizione quasi iconologica «di un paese a metà strada fra realtà e fiaba. Un'isola lontana, primitiva, leggendaria» (*Ivi*, p. 13), una sorta di scrigno da cui è possibile scaturiscano racconti da mille e una notte. Eppure «i sardi esistevano da millenni, e se mangiavano pane di ghiande dovevano pur possedere una tecnica di preparazione del cibo e una cultura che motivasse la tecnica» (*Ivi*, p. 16).

Raccontare tutta la Sardegna

Se è vero che l'ultimo romanzo di Atzeni si costituisce come un'epica[281] del popolo dei sardi, a partire dai primi sacerdoti/danzatori/misuratori della distanza delle stelle che approdarono alle spiagge dell'Isola nella notte dei tempi, la necessità di dar voce a una cultura millenaria si coniuga perfettamente con l'opportunità di infrangere, con strumenti letterari, un silenzio denso di preconcetti.

Come ebbe modo di osservare Giovanna Cerina, in

> una prospettiva di lungo respiro, [Atzeni] porta a compimento, dopo lunga gestazione, il suo ambizioso progetto: raccontare tutta la Sardegna, la sua storia millenaria, iniziato con l'*Apologo del giudice bandito* del 1986 (ma prima ancora con le *Fiabe sarde* e con quel piccolo gioiello che è *Araj dimoniu. Antica leggenda sarda*).

Nel contempo l'ultima fatica evoca

> in forma di idillio, il sogno utopico di un Eden perduto[282].

Fin dal titolo, *Passavamo sulla terra leggeri* vuole sottrarre peso a una materia inerte per renderla viva. C'è un lungo e coerente lavoro che prepara l'ultima ricognizione sulle vicende dei sardi, e alcuni sintomatici brani degli scritti giornalistici, come tessere poetiche e/o ideologiche che andranno a comporre un disegno ben più vasto, acquistano retrospettivamente un'insospettata consistenza teorica. È del 10 luglio del 1980 la riflessione sulla figura/segno Ulisse che, a partire dalla consistenza del mito, chiama in causa il «passato collettivo del popolo sardo»:

> profondo, sì, migliaia di anni, ma anche disperatamente muto, privo di scrittura che si esprime soltanto attraverso enigmatici nuraghi e strani guerrieri di bronzo, tale comunque da richiedere

[281] Perlopiù declinata con gli strumenti del comico.
[282] Giovanna Cerina, *Prefazione*, in Sergio Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 7.

> miti che coprano il vuoto. Come dire: se non abbiamo un'epica nostra, dei nuraghi, abbiamo però ben il diritto di appropriarci di quella comune a tutta l'area mediterranea, che è patria anche nostra…[283].

L'elaborazione di un racconto mitico, che illumini su un'epoca rispetto alla quale non è possibile far riferimento ad alcun documento scritto, è una formula che sembra risolvere la questione posta da Francesco Alziator[284] nell'incipit della sua *Storia della letteratura di Sardegna*[285]: Alziator sospettava l'esistenza di un'epopea a tradizione orale, parallela alle altre produzioni artistiche o architettoniche dei nuragici, di cui non rimase traccia («l'epoca più importante e senza dubbio artisticamente più originale che la Sardegna abbia avuto»).

La scrittura fondativa di *Passavamo sulla terra leggeri* è appunto una gemma che s'innesta su un vuoto, sul terreno fertile predisposto dall'assenza – che è a stento contraddetta dall'epifania di oggetti enigmatici come i bronzetti – di informazioni storiche. Si muove da un sentimento identitario, rinsaldato dalla partecipazione a una memoria condivisa, ma deve ambire ad abbracciare e confrontarsi con le strutture portanti di un immaginario più vasto, mediterraneo e in ultima istanza universale, di cui il marinaio Ulisse è segno ed emblema – l'isola di Sardegna dovrà avere qualcosa a che fare con l'agognata Itaca. La riflessione teorica più pertinente, parallela alla scrittura del romanzo, è contenuta nell'articolo *Nazione e narrazione* pubblicato su «L'Unione Sarda» del 9 novembre 1994:

> Origine comune; veniamo da uno stesso padre o da una mitica famiglia primigenia e da un eroe vagabondo o dagli dei. Senso antico non lontano da quello moderno di parole come etnia e tribù. Gli altri ci riconoscono comunanza di sangue, riti e tradizioni, ovvero di etnia e cultura. A volte ci attribuiscono anche

[283] Sergio Atzeni, *Le peripezie di Ulisse viste dai nuraghi*, in «l'Unità», 10 luglio 1980.
[284] Che certamente Sergio Atzeni non ignorava.
[285] Cfr. il primo capitolo intitolato *L'età del grande silenzio*.

> identità morale e di indole – entra in ballo il razzismo. Credo non possa esistere scrittore alienato dalla propria nazione.

Riconoscendosi nel patrimonio culturale della propria nazione, Atzeni se ne dichiara il narratore/cantore ma, affinché l'epopea possa aspirare a delineare una visione del mondo capace di confrontarsi e dialogare con prospettive altre, deve impiegare adeguati strumenti linguistici (ovvero la tradizione secolare di una lingua letteraria) e deve realizzare una «rivoluzione spirituale della nazione» che sia improntata agli insegnamenti di un cristianesimo aderente ai valori evangelici originari che, a parer suo, sono il comune patrimonio culturale dei popoli d'Europa: «Sono sardo […] Sono anche italiano […] Sono anche europeo»[286].

Dal mito alla Storia

Nell'*Apologo del giudice bandito*, l'ultimo discendente nella successione dei giudici sardi, Itzoccor Gunale, viene fatto uscire dal pozzo/prigione (che prefigura la sconfitta e il sepolcro) per esorcizzare i timori residui del viceré spagnolo Don Ximene – il quale, sfidandolo nel gioco degli scacchi, riconosce implicitamente la sua regalità, o meglio è convinto di poterla sottomettere. Persa la prima partita, il giudice inizia in effetti un filotto vincente di partite, tanto con i pezzi bianchi quanto con i neri. L'astuto e navigato stratega Ximene perde per manifesta inferiorità tecnica, subisce sbalorditivi capovolgimenti e infine si deve arrendere: il riscatto degli oppressi si afferma attraverso la marcia, gli assalti o le bardane dei guerrieri mossi dal giocatore sardo, che paiono valere più delle armate spagnole.

È l'opportunità che si disegna sulle sessantaquattro caselle, è l'altro mondo, la variante imprevedibile depositata sulla pagina dall'inven-

[286] Sergio Atzeni, *Nazione e narrazione*, in «L'Unione Sarda», 9 novembre 1994.

zione letteraria. Finite le partite, la dimensione alternativa che si affacciava attraverso il gioco viene riassorbita dalla realtà: Itzoccor verrà ricondotto nel pozzo buio a troneggiare sui topi, il potere si limiterà a cambiare le pedine per mezzo delle quali governa e prevarica.

Il motivo della sfida fra oppressore e oppresso, trasfigurato nel confronto entro i margini della scacchiera, è un topos ricorrente in ambito letterario. In definitiva gli scacchi, come la letteratura, creano l'illusione che il destino del mondo possa coincidere con la sorte individuale, che ogni mossa abbia l'opportunità di mutare la trama del tempo o riscrivere gli avvenimenti che hanno segnato le vicissitudini di un popolo[287]. Nella realtà le risultanti delle azioni individuali vengono riassorbite dalla Storia, dove si afferma la logica dei rapporti di forza – una vittoria occasionale, dunque, non modifica il disegno del Fato. Se in ambito letterario è tanto spesso il più debole a trovare con la vittoria una possibilità di riscatto, per sé e per la propria gente, allora la letteratura realmente apre uno spiraglio, uno spazio tendenzialmente utopistico che è in competizione con l'esistente.

Anche *Passavamo sulla terra leggeri* allestisce una partita contro la morte – la fine della storia di un popolo fieramente indipendente – giocata non più dal singolo giudice ma da una coralità di attanti. Nell'ultimo romanzo, come accennato poc'anzi, il circolo virtuoso delle varianti – espresso dalla catena dei 'custodi del tempo' – non può in ogni caso intaccare il nocciolo originale del racconto, che propone la storia di un popolo libero insidiato da successive ondate di conquistatori. E liberi nel movimento, dentro la declinazione romanzesca d'una costante resistenziale sarda, gruppi incoercibili di autoctoni si sottraggono, spostandosi tra le foreste degli inaccessibili monti nel cuore dell'Isola, anche ai dominatori romani:

[287] Per questo motivo un nutrito stuolo di personaggi creati dalla finzione di libri e prodotti cinematografici (si pensi anche solo al film *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman) gioca innumerevoli partite a scacchi contro un potere superiore, nella speranza di riuscire a varcare il limite assegnato.

> I romani ci chiamavano pelliti perché indossavamo il cappotto di pelli di pecora. Chiamavano barbara la nostra terra e barbarici i nostri costumi. Non riuscirono in mille anni a conquistare tutta l'isola. (p. 117).

È dunque possibile raccontare una storia dei S'ard fintantoché esiste un autogoverno dei sardi, statuto che si articola in alcuni coerenti corollari; uno di questi invita a considerare con sospetto quei modelli di società che si fondino sulla proprietà individuale, cui viene contrapposta l'esaltazione di una civiltà a base solidaristica che ha come principale finalità la tutela del bene collettivo:

> "Volete davvero dividere la terra e le bestie e andare ognuno per sé? Chi vi aiuterà se vi spezzerete una gamba, chi vi darà pecora e fave se sarete perseguitati dal cattivo destino? Che farete dell'oro? Comprerete schiavi, per diventare parassiti incapaci di fare un passo, ubriachi dall'alba al tramonto, senza più rispetto per i riti?". La terra coltivabile, i pascoli e le pecore appartenevano al villaggio. (p. 76)

Se il mito governa la produzione della storia, imprimendole il ritmo di un'epopea intessuta di lotta e alterne fortune, il racconto si chiude necessariamente in epoca medievale con la perdita dell'indipendenza e la caduta dell'ultimo giudicato: quando gli aragonesi distruggono le mura della capitale cuore del governo dei sardi. Dalla caduta di Arbaré in poi la successione degli avvenimenti viene dipanata come un anonimo e desolante presente – non c'è niente che valga la pena tramandare anche quando subentrano nuovi conquistatori: è l'ironico paradosso per il quale l'opera s'apre dando voce a un'epoca antica che parole non aveva mai avuto, e consegna il lettore a un presente muto.

Si esaurisce, dunque, il racconto di Antonio Setzu ma non la possibilità per i futuri custodi di arricchire il 'cespo' delle varianti – e al contempo non si estingue la necessità di tramandare la memoria. La catena non si spezza, potenzialmente è continuità che si proietta in un tempo indefinito, fino a lambire (appunto) i territori di Utopia. In de-

finitiva, la leggerezza delle origini, che si contrappone alla gravità di avvenimenti storici più vicini nel tempo, resta un orizzonte di riferimento, un discorso sospeso:

> Passavamo sulla terra leggeri come acqua, disse Antonio Setzu, come acqua che scorre, salta, giù dalla conca piena della fonte, scivola e serpeggia fra muschi e felci, fino alle radici delle sughere e dei mandorli o scende scivolando sulle pietre, per i monti e i colli fino al piano, dai torrenti al fiume, a farsi lenta verso le paludi e il mare, chiamata in vapore dal sole a diventare nube dominata dai venti e pioggia benedetta. (p. 56)

Al narratore/cantore spetta il compito di ridisegnare un mondo, di raccontare gli avvenimenti come sarebbero potuti accadere, di smentire i libri di storia scritti dalla parte dei vincitori. Di avvicinarsi alla verità ineffabile dell'archetipo a partire dal gioco potenzialmente illimitato delle varianti.

Al principio irrinunciabile della libertà, che si manifesta nell'autogoverno, il narratore di secondo grado affianca un secondo punto fermo, l'altro nucleo invariabile che non può essere messo in discussione arbitrariamente dagli eredi del custode del tempo. Antonio Setzu pretende fedeltà al cristianesimo[288]:

> Ora sei custode del tempo, disse Antonio Setzu e soggiunse a bassa voce: come coloro che ti hanno preceduto dovrai rimanere cristiano senza discussioni e rispettare le leggi che ci siamo dati nella notte del tempo e abbiamo scritto e modificato durante i giudicati di Mariano e Eleonora. Più malvagi saranno i tempi più l'adesione all'antica legge parrà ribellione o sedizione. Potrai aggiungere spiegazioni nuove dei fatti antichi narrati nella storia che ti è affidata e raccontare avvenimenti memorabili del trentennio della tua custodia, purché con chiarezza e concisione. Noi custodi del

[288] Un elemento saliente della biografia di Sergio Atzeni – la 'conversione' di cui s'è dato conto in apertura – emerge dunque prepotentemente fra le trame della finzione, dove si consolida in un discorso coerente e articolato.

> tempo, dal giorno della perdita della libertà sulla nostra terra, abbiamo preferito finire la storia a questo punto. (p. 204)

Una coerente disposizione antropologica rende peraltro agevole la penetrazione del messaggio cristiano nell'Isola; la voce del narratore spiega che, in effetti, il popolo dei S'ard era monoteista fin dai tempi più remoti:

> Eravamo incuriositi dal proliferare di dèi ma nessuno ci pareva più grande e saggio del dio tramandato dagli antichi, il creatore che parla nel cielo notturno. Dimenticavamo le distanze fra le stelle e comprendevamo d'essere al centro di un mare che si faceva di giorno in giorno più popolato. Non potevamo fermare il ciclo dell'uomo, nessuno può fermarlo. Dovevamo incontrare gli altri uomini, per crescere. L'incontro ha un costo, pagarlo è inevitabile. (p. 78)

I valori originari trovano dunque piena corrispondenza con quanto riportato nel vangelo, tendenzialmente apocrifo, di Lucifero – nome attribuito con pieno valore etimologico al primo evangelizzatore dell'Isola, secondo quanto riferito dal racconto di Antonio Setzu. Se la proliferazione dei testi apocrifi contraddistingue gli universi finzionali pianificati dalle mitopoiesi novecentesche, nel caso di *Passavamo sulla terra leggeri* la vicenda del testo sacro custodito nell'ambito dell'autorità giudicale è giocata su un sottile paradosso: generazioni di episcopi inviati da Roma, regnanti fittizi e una corte di personaggi ambigui si affannano per rintracciare (e distruggere) un rotolo di papiro il cui misterioso contenuto è valutato a priori eretico e dunque pernicioso ed esiziale – e tuttavia il suo messaggio 'rivoluzionario' (almeno per quel che del testo trapela nel racconto di Antonio Setzu) coincide di fatto con lo stile di vita delle prime comunità cristiane e nulla esclude una sua sostanziale corrispondenza con il dettato dei vangeli canonici.

Per concludere, libertà – che implica l'autogoverno – e cristianesimo sono i contrassegni identitari del popolo dei S'ard, e i fondamenti

di una grande civiltà. Al topos del selvaggio abitatore della Sardegna, che ancora decantava nella memoria letteraria dei lettori europei dei primi del Novecento, viene contrapposta, nella scrittura delle origini che è l'ultimo romanzo di Atzeni, l'invenzione di un popolo di sacerdoti la cui sapienza era tanto evoluta da realizzare opere di raffinata ingegneria e saper leggere le distanze fra i corpi celesti:

> Nulla è tanto ordinato e perfetto quanto immotivato e misterioso come il cielo e la volta stellata che studiavamo ogni notte immersi in calcoli sulle distanze, le orbite, i cicli. (p. 39)

La strategia autoriale prevede persino di poter acquisire il datato parallelismo fra gli abitatori della Sardegna e gli indiani d'America, con la finalità di ribaltare il concetto stesso di civiltà. Accade nel momento in cui viene illustrata la prassi feroce della conquista dei romani, che a partire dallo sbarco delle prime legioni implicò «mille anni di guerra»: se i sardi sono come i 'pellerossa', i conquistatori possono essere a loro volta assimilati, nella loro pervicace organizzazione militare, alle 'giacche blu' dell'esercito statunitense, che sterminò con barbara efferatezza i nativi del nord America. La disincantata constatazione della judikissa Ursa, «I romani sono come fili d'erba in un pascolo» (p. 82), corrisponde alla lungimiranza del capotribù che riduce ai minimi termini la probabilità di una vittoria che duri nel tempo – si veda la cronaca terrificante che dà conto dell'ingresso dei romani nel villaggio di Mu:

> Arrivarono dal mare. Presero Karale. Fecero schiavi tutti i giovani di buona forza. Compresa la gente di Lo: non aveva avuto il coraggio di abbandonare incustodite le cantine dove aveva ammassato grano, fichi secchi, uva passa, formaggi, porco salato, oro e argento. I romani avanzarono sulla via fenicia, nella piana, migliaia e migliaia, ordinati in centurie, vestiti di bianco, armati, calzati. Avevano capelli e barbe cortissimi. Questo ci sorprese quando li vedemmo. Oltre il numero, profetato da Ursa cinquant'anni prima. Come fili d'erba in un pascolo. La gente di Mu rimase al villaggio. Avevano ricchezza da difendere, case

> grandi e luminose, mosaici preziosi, giardini con allegre fontane. Decisero di fare un dono ai romani, per ingraziarseli: cento vacche pregne. Le schierarono davanti all'ingresso del villaggio, nello spazio del mercato, fra i nuraghe e le mura di Tarros. Dopo la presa di Karale, Tarros era diventata un formicaio impazzito. Chi aveva potuto era fuggito per mare. Ogni imbarco sulle poche navi disponibili era stato pagato a peso d'oro. Molti punici non erano fuggiti perché non abbastanza ricchi, si erano nascosti nelle case di Mu e si erano mascherati da sardi. I romani non guardarono le vacche pregne, entrarono a Mu, spinsero con le lance sardi e punici fino al mercato. Divisero gli uomini dalle donne. Al tramonto uccisero gli uomini con mazze di pietra. All'alba squartarono le donne affinché non generassero romani, ognuna legata ai piedi di quattro cavalli che partivano assieme verso i quattro punti cardinali. Lasciarono vivi quattro bambini di sette anni e permisero che fuggissero verso i monti, pensavano che avrebbero raccontato quel ch'era accaduto, spaventando eventuali resistenti. (p. 84)

Il gesto di rigettare i segni di pace è solo il preludio all'esplosione d'una violenza che infierisce con particolare ferocia sulle donne, fino a condensarsi in un'immagine macabra dove sembrano confluire i resoconti delle pulizie etniche dei nostri tempi e il famigerato massacro del fiume Sand Creek[289] (1864). È il trionfo della follia della guerra, in tutti i tempi e in tutti i continenti.

L'invenzione di un'epopea del popolo dei sardi ha dunque (anche) la funzione di riscrivere la Storia dalla parte degli sconfitti, quindi da una prospettiva meno rassicurante per l'ordine costituito, ma forse con più onestà intellettuale:

> Chiunque sarebbe portato a ritenere che i barbari irsuti che lottarono contro la repubblica fossero i padri dei barbari irsuti che lottarono contro l'impero. Ma uno storico savoiardo scrisse che

[289] Quando, dopo aver devastato l'accampamento indiano e massacrato donne, vecchi e bambini indifesi, il colonnello John Chivington e i suoi uomini esibirono i feti delle donne incinte come trofeo di guerra.

> i primi erano sardi nuragici, furono sconfitti e diventarono fedeli guardiani dell'isola di Roma. I secondi erano mauri, i mauri mandati a penare in miniera, secondo lo storico savoiardo fuggiti e capaci di resistere e combattere, per secoli, in monti che non conoscevano. I barbari dei secondi cinquecento anni, secondo lo storico savoiardo, erano neri di Barbaria. I sardi erano obbedienti e coltivavano il grano nella piana per i buoni imperatori cristiani.
>
> Mi sono chiesto quali motivi potessero spingere lo storico a confondere in modo tanto contorto una verità tanto semplice: abbiamo combattuto per mille anni.[…]
>
> Credo il motivo sia questo: gli uomini dei Savoia, mentre lo storico savoiardo scriveva, profanavano i monti della resistenza. Armati in nome del re occupavano i pascoli e i frutteti. Incendiavano i boschi, avanzavano coi cani e i fucili. Tutto quel che recintavano con muri di pietra era dichiarato loro proprietà da una legge savoiarda. Distruggevano il sistema di gestione collettiva della terra, ereditato dalla notte del tempo. Toglievano al popolo i mezzi elementari di sussistenza: il pascolo, il coltivo. I sardi dei villaggi di montagna, che sparavano contro i costruttori di muri a secco, venivano chiamati banditi, ricercati, uccisi, perché difendevano quel ch'era loro per diritto fin dalla notte del tempo. I giudici decidevano nelle grotte, come ai peggiori tempi di Roma[290]. (pp. 118-119)

Il piano finzionale deve dare accesso, nelle intenzioni di Sergio Atzeni, a un mondo realmente esperibile, ovvero più logico, più giusto, più solidale negli elementi che vengono messi in campo. E il mito riesce a essere più veridico della fredda cronaca storica («La storia tal-

[290] «Gli storici savoiardi tentavano di spezzare il filo che lega la sovranità dei sardi alla terra dei sardi; volevano dimostrare che quella sovranità era stata perduta più e più volte, fin da epoche antichissime; volevano dimostrare ch'eravamo "terra dell'impero", era l'unico elemento che giustificasse, secondo una distorta concezione del diritto, l'usurpazione savoiarda del titolo di re di Sardegna […] volevano fare credere agli studenti sardi d'essere fenici o punici, mirmilloni o mauri. Non sardi. Per gli storici savoiardi era meglio che i sardi immaginassero di non esistere. Meglio pensassero di essere figli di una patria che non sapevano neppure dove fosse», p. 127.

volta non è il campo della verità, disse Antonio Setzu», p. 128) in virtù della sua ricchezza intrinseca, cioè nella misura in cui nel gioco delle varianti è capace di contemplare ciò che si è inverato insieme alle versioni antagoniste.

La scrittura del mito in Sergio Atzeni si configura dunque come ri-scrittura, rettifica dei luoghi comuni in cui la formula «Si è sempre detto ma» è quasi sempre sottintesa nel romanzo, ma trovava la sua piena esplicazione nelle carte da cui è scaturito il volume *Raccontar fole*.

[A.C.]

Bibliografia

La bibliografia qui selezionata dà conto esclusivamente dei testi e delle edizioni effettivamente citate nei capitoli precedenti.

Francesco Alziator, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni 3T, 1982.

Giulio Angioni, *Grazia Deledda, l'antropologia positivistica, la diversità della Sardegna*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, a cura di Ugo Collu, I, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura S. Satta, 1992, pp. 299-305.

Giulio Angioni, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Nuoro, Il Maestrale, 2011.

Giulio Angioni, *La narrativa sarda recente: uno sguardo dall'interno*, in «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», Literature 8.2., 2017, pp. 8-16.

Giulio Angioni, *Sulla faccia della terra*, Nuoro, Il Maestrale, 2017.

Alberto Asor Rosa, *Epica ed etica in Emilio Lussu*, in Emilio Lussu, *Un anno sull'altipiano*, Nuoro, Ilisso, 1999.

Alberto Asor Rosa, *Tragedia in forma di commedia*, in Emilio Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, Nuoro, Ilisso, 2015.

Sergio Atzeni, *Le peripezie di Ulisse viste dai nuraghi*, in «l'Unità», 10 luglio 1980.

Sergio Atzeni, *Anche la Sardegna negli incubi di Peter Handke*, in «L'Unione Sarda», 21 ottobre 1988.

Sergio Atzeni, *Nazione e narrazione*, in «L'Unione Sarda», 9 novembre 1994.

Sergio Atzeni, *Raccontar fole*, Palermo, Sellerio, 1999.

Sergio Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, a cura di Giovanna Cerina, Nuoro, Ilisso, 2000.

Sergio Atzeni, *Il quinto passo è l'addio*, prefazione di Stefano Giovanardi, Nuoro, Ilisso, 2001.

Ottone Bacaredda, *Opere. Scritti letterari*, vol. II, Tomo secondo, *I Romanzi*, a cura di Giovanni Pirodda, Comune di Cagliari, Janus, 1997.

Tania Baumann, *Sardische Frauen. Die weibliche Welt Grazia Deledda*, in «Italienisch», 48 (novembre 2002), pp. 26-42.

Tania Baumann, *Donna isola. Ritratti femminili nel romanzo del Novecento*, Cagliari, Cuec, 2007.

Manlio Brigaglia, *La poesia e la vita di Pompeo Calvia*, in Pompeo Calvia, *Sassari mannu*, Sassari, Chiarella, 1967.

Manlio Brigaglia, *Introduzione*, in Salvatore Cambosu, *Miele amaro*, Firenze, Vallecchi, 1989.

Stefano Brugnolo, *L'idillio ansioso. Il giorno del giudizio di Salvatore Satta e la letteratura delle periferie*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2004.

Pompeo Calvia, *Quiteria*, edizione critica a cura di Dino Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2010.

Italo Calvino, *Hemingway burbero benefico, Dante qualunquista, Omero antimilitarista*, in «l'Unità», 15 settembre 1946, ora in *Italo Calvino. Saggi, 1945-1985*, Mario Barenghi (a cura di), Milano, I Meridiani Mondadori, 1995.

Salvatore Cambosu, *Miele amaro*, a cura di Bruno Rombi, Nuoro, Ilisso, 2004.

Duilio Caocci, *Prefazione*, in Grazia Deledda, *Stella d'Oriente*, Nuoro, Ilisso, 2007.

Duilio Caocci, *Prospettive e ripensamenti nelle prime opere di Grazia Deledda (1888-1891)*, in *Dalla quercia del Monte al Cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda, Cagliari, Aipsa, 2010, pp. 123-135.

Giovanni Cara, *Nota introduttiva*, in Antonio Puddu, *La colpa di vivere*, Nuoro, Ilisso, 2012.

Pietro Casu, *Notte sarda. Vecchia storia di Gallura*, Sassari, Dessì, 1910; Milano, Editrice Amatrix, 1927; Nuoro, Ilisso, 2012.

Enzo Catarsi, *"Coloro che narrano". Scrittori italiani per ragazzi degli anni Novanta*, in *La fantasia al potere: gli scrittori dei bambini tra gli ultimi due secoli*, a cura di Id., Roma, Armando, 2010, pp. 13-33.

Giovanna Cerina, *Nuoro: mito e storia di un'identità*, in Ead., *Deledda ed altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, Cagliari, CUEC, 1992.

Giovanna Cerina, *Prefazione*, in Grazia Deledda, *Novelle*, Nuoro, Ilisso, 1996, I-VI.

Giovanna Cerina, *Prefazione*, in Sergio Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, Nuoro, Ilisso, 2000.

Giovanna Cerina, *L'arte di raccontare storie*, in *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda, Nuoro-Cagliari, ISRE Edizioni - AIPSA, 2010.

Maria Elvira Ciusa, *Grazia Deledda. Una vita per il Nobel*, Sassari, Delfino, 2016.

Antonio Cossu, *Linee di sviluppo*, in Diego Are, Antonio Cossu, Albert Meister, *Autonomia e solidarietà nel Montiferru*, supplemento a «Il Montiferru», Cagliari, 1959.

Antonio Cossu, *Il sogno svanito*, Cagliari, Condaghes, 2002.

Tatiana Cossu, *Giulio Angioni,* Fare, dire, sentire: L'identico e il diverso nelle culture, in «Anuac», vol. II, n. 2, dicembre 2013, pp. 197-199.

Enrico Costa, *Rosa Gambella*, prefazione di Gabriella Olla Repetto, Nuoro, Ilisso, 2004.

Enrico Costa, *Il muto di Gallura*, Nuoro, Il Maestrale, 2019.

Neria De Giovanni, *L'ora di Lilith: su Grazia Deledda e la letteratura femminile del secondo Novecento*, Roma, Ellemme, 1987.

Giovanni De Luna, *Introduzione*, in Emilio Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, Torino, Einaudi, 2002.

Grazia Deledda, *Novelle*, I-VI, a cura di Giovanna Cerina, Nuoro, Ilisso, 1996.

Ignazio Delogu, *La poesia di Benvenuto Lobina: «Teatro della memoria» e «Inventario di assenze»*, in *L'amarezza leggiadra della lingua*, a cura di Franco Cocco, Atti del convegno *Tonino Ledda e il movimento letterario*

felibristico del Premio di letteratura 'Città di Ozieri'. Percorsi e prospettive della lingua materna nella poesia contemporanea in Sardegna, Ozieri, Il Torchietto, 1997.

Giuseppe Dessì, *Il disertore*, prefazione di Sandro Maxia, Nuoro, Ilisso, 1997.

Giuseppe Dessì, *Paese d'ombre*, prefazione di Sandro Maxia, Nuoro, Ilisso, 1998.

Anna Dolfi, *Note e commento alla* Scoperta della Sardegna, in Giuseppe Dessì, *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, a cura di Ead., Cagliari, Edizioni della Torre, 2006, pp. 203-204.

Luigi Falchi, *I due ultimi romanzi sassaresi*, in «Mediterranea», VII, 1 (1933).

Alessia Farci, *Sulle tracce della* Cúmba *di Fabrizio De André. L'antitesi tra amore e matrimonio come genesi della* disamistade, in «Medea», VIII, 1 (2022).

Salvatore Farina, *Il tesoro di Donnina*, Milano, Libreria editrice G. Brigola, 1878.

Monica Farnetti, *Una cerca mediterranea*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, a cura di Giuseppe Marci e Gigliola Sulis, Cagliari, Cuec, 2001.

Maria Giacobbe, *Gli arcipelaghi*, Nuoro, Il Maestrale, 2001.

Natalia Ginzburg, *Premessa*, in Salvatore Mannuzzu, *Procedura*, Torino, Einaudi, 2015.

Michele Giocondi, *I best seller italiani 1861-1946*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2011.

Angela Guiso, *Grazia Deledda: temi luoghi personaggi*, Oliena, Iris, 2005.

Cristina Lavinio, *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, Roma, Bulzoni, 1991.

Cristina Lavinio, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, a cura di Giuseppe Marci e Gigliola Sulis, Cagliari, Cuec, 2001.

Cristina Lavinio, *Un bestiario novellistico tra martore e cornacchie*, in

Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda, a cura di Giovanni Pirodda, Nuoro-Cagliari, ISRE Edizioni - AIPSA, 2010.

David Herbert Lawrence, *Mare e Sardegna*, a cura di Luciano Marrocu, Nuoro, Ilisso, 2000.

Gavino Ledda, *Padre padrone: l'educazione di un pastore*, Milano, Feltrinelli, 1975.

Benvenuto Lobina, *Po cantu Biddanoa*, a cura di Giovanni Pirodda, Nuoro, Ilisso, 2004.

Cesare Lombroso, *Sociologia criminale*, Torino, Bocca, 1892.

Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*, Torino, Roux, 1893.

Emilio Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, prefazione di Alberto Asor Rosa, Nuoro, Ilisso, 2015.

Dino Manca, *Introduzione*, in Pompeo Calvia, *Quiteria*, edizione critica a cura di Dino Manca, Cagliari, Centro di studi filologici sardi/Cuec, 2010.

Paolo Maninchedda, *L'alterità mancata, l'eredità rifiutata*, in *Salvatore Satta giuristascrittore*, a cura di Ugo Collu, Atti del Convegno internazionale di studi *Salvatore Satta giuristascrittore*, Nuoro, Teatro Eliseo, 6-9 aprile 1989, Comitato per la pubblica lettura «S. Satta», 1990.

Salvatore Mannuzzu, *Procedura*, Nuoro, Il Maestrale, 2021.

Marco Manotta, *Forme dell'ironia in Marcia su Roma e dintorni di Emilio Lussu*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Sassari», I (2009), pp. 87-96.

Giuseppe Marci, *L'autobiografia di un avventuriero cagliaritano*, in Vincenzo Sulis, *Autobiografia*, a cura di Giuseppe Marci, Cagliari, Cuec, 1994.

Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo: Letteratura sarda*, Cagliari, Cuec, 2005.

Luciano Marrocu, *Deledda. Una vita come un romanzo*, Roma, Donzelli, 2016.

Sandro Maxia, *I fedeli di San Terroso*, in «La Grotta della Vipera», II, 9 (1977).

Sandro Maxia, *Nota introduttiva*, in Bachisio Zizi, *Erthole*, Ilisso, Nuoro, 2003.

Giuseppe Meloni, *Vita quotidiana a Berchidda tra '700 e '800. Trascrizione e commento di una cronaca logudorese inedita*, Sassari, Carlo Delfino, 2004.

Giuseppe Meloni, *Notte sarda di Pietro Casu. Fonti Storiche*, in *Historica et philologica. Studi in onore di Raimondo Turtas*, Cagliari, AM&D, 2012, pp. 544-580.

Eleazar Moiseevič Meletinskij, *Il mito. Poetica folclore ripresa novecentesca*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

Emmanuel Mounier, *Manifeste au service du personnalisme*, Paris, Aubier-Montaigne, 1936.

Mercede Mundula, *Rude e pensosa era...*, a cura di Maria Crespellani *et al*., Cagliari, AM&D, 2012.

Leandro Muoni, *L'identità processata. Immagine e coscienza della cultura sarda nel* Giorno del Giudizio *di Salvatore Satta*, in *Salvatore Satta giuristascrittore*, cit.

Piero Mura, *Le novelle di Grazia Deledda. Appunti per una bibliografia*, in «Portales», II, 2 (2002) e III, 3-4 (2003).

Massimo Onofri, *Procedura Mannuzzu*, in Id., *Altri italiani. Saggi sul Novecento*, Roma, Gaffi, 2012.

Francesco Ottonello, *Prefazione*: Lingua di falce *di Gavino Ledda: da Nuraggine al linguaggio della scienza*, in Gavino Ledda, *Lingua di falce*, Milano, Mondadori, 2025.

Susanna Paulis, *Pietro Casu e la vicenda editoriale di* Notte sarda, in «Nae», a. II, n. 2, Cagliari, Cuec, primavera 2003, pp. 27-32.

Antonio Pigliaru, *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Milano, Giuffrè, 1959.

Giovanni Pirodda, *Letteratura delle regioni d'Italia, Storia e testi. Sardegna*, Brescia, Editrice La Scuola, 1992.

Giovanni Pirodda, *Realismo e umorismo in* Roccaspinosa, in Ottone Bacaredda, *Opere. Scritti letterari*, vol. II, Tomo secondo, *I Romanzi*, a

cura di Giovanni Pirodda, Comune di Cagliari, Janus, 1997.

Giovanni Pirodda, *Premessa*, in Pompeo Calvia, *Quiteria*, Nuoro, Ilisso, 2001.

Giovanni Pirodda, *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, La biblioteca di Medea, Cagliari, UNICApress, 2022.

Bianca Pitzorno, *Storia delle mie storie*, Parma, Pratiche, 1995.

Antonio Puddu, *La colpa di vivere*, Nuoro, Ilisso, 2012.

Giorgio Rimondi, *Uno scrittore in ascolto. Considerazioni su Sergio Atzeni e la musica*, in *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, a cura di Giuseppe Marci e Gigliola Sulis, Cagliari, Cuec, 2001.

Fernando Rotondo, *Questi libri hanno un puzzino fantastico*, in «Sfoglialibro», n. 5/6, 1994, pp. 32-37.

Fernando Rotondo, *Bianca, Roberto e gli altri. L'eredità di Rodari negli scrittori d'oggi*, in *Gianni Rodari e la letteratura per l'infanzia*, a cura di Enzo Catarsi, Pisa, Edizioni del Cerro, 2002, pp. 83-95.

Giuseppe Ruju, *Pietro Casu tra Grazia Deledda e Max Leopold Wagner*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1981.

Simone Sanna, *Il muto di Gallura. Trasposizione a fumetti dell'omonimo romanzo di Enrico Costa*, Olbia, Taphros, 2002.

Salvatore Satta, *Soliloqui e colloqui di un giurista*, CEDAM, Padova, 1968.

Salvatore Satta, *De profundis*, Milano, Adelphi, 1980.

Salvatore Satta, *Il giorno del giudizio*, Milano, Adelphi, 1990.

Franciscu Sedda, *Il sogno del falco. Il Codice nascosto nell'opera di Sergio Atzeni*, Cagliari, Arkadia, 2020.

Vincenzo Sulis, *Autobiografia*, edizione critica a cura di Giuseppe Marci, introduzione e note storiche di Leopoldo Ortu, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2004.

Gino Tellini (a cura di), *Verga e gli scrittori: da Capuana a Bufalino*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

Salvatore Tola, *La Letteratura in Lingua sarda. Testi, autori, vicende*, Cagliari, Cuec, 2006.

Michele Tondo, *La Sardegna di Dessì dal mito alla storia*, in Atti del

Convegno Letterario su 'La poetica di Giuseppe Dessì e il mito Sardegna', Cagliari, 1986.

Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera*, Firenze University Press, 2014.

Bachisio Zizi, *Erthole*, Nuoro, Ilisso, 2003.

L'allestimento di una 'collana' di ritratti – per cui ogni singolo capitolo è dedicato a uno specifico autore o autrice – consente al volume di ripercorrere l'evoluzione della narrativa sarda nelle forme della modernità letteraria fra Otto e Novecento, quando conquista la ribalta nazionale non solo grazie a personalità di spicco, quali il premio Nobel Deledda, o a capolavori assoluti come *Il giorno del giudizio* di Satta, ma in virtù di una teoria di scritture che adottano strategie sempre più raffinate. La galleria di figure potrà innescare, a partire da vicende biografiche e opzioni stilistiche o linguistiche che conservano un'impronta fortemente individuale, l'opportunità di ricostruire di volta in volta linee di forza, percorsi e riflessioni condivise.
Ma non va trascurato che la grande ricchezza della letteratura sarda consiste anche nella sua irriducibile varietà.

ISBN: 978-88-3312-201-4
e-ISBN: 978-88-3312-200-7
DOI: https://doi.org/10.13125/unicapress.978-88-3312-200-7